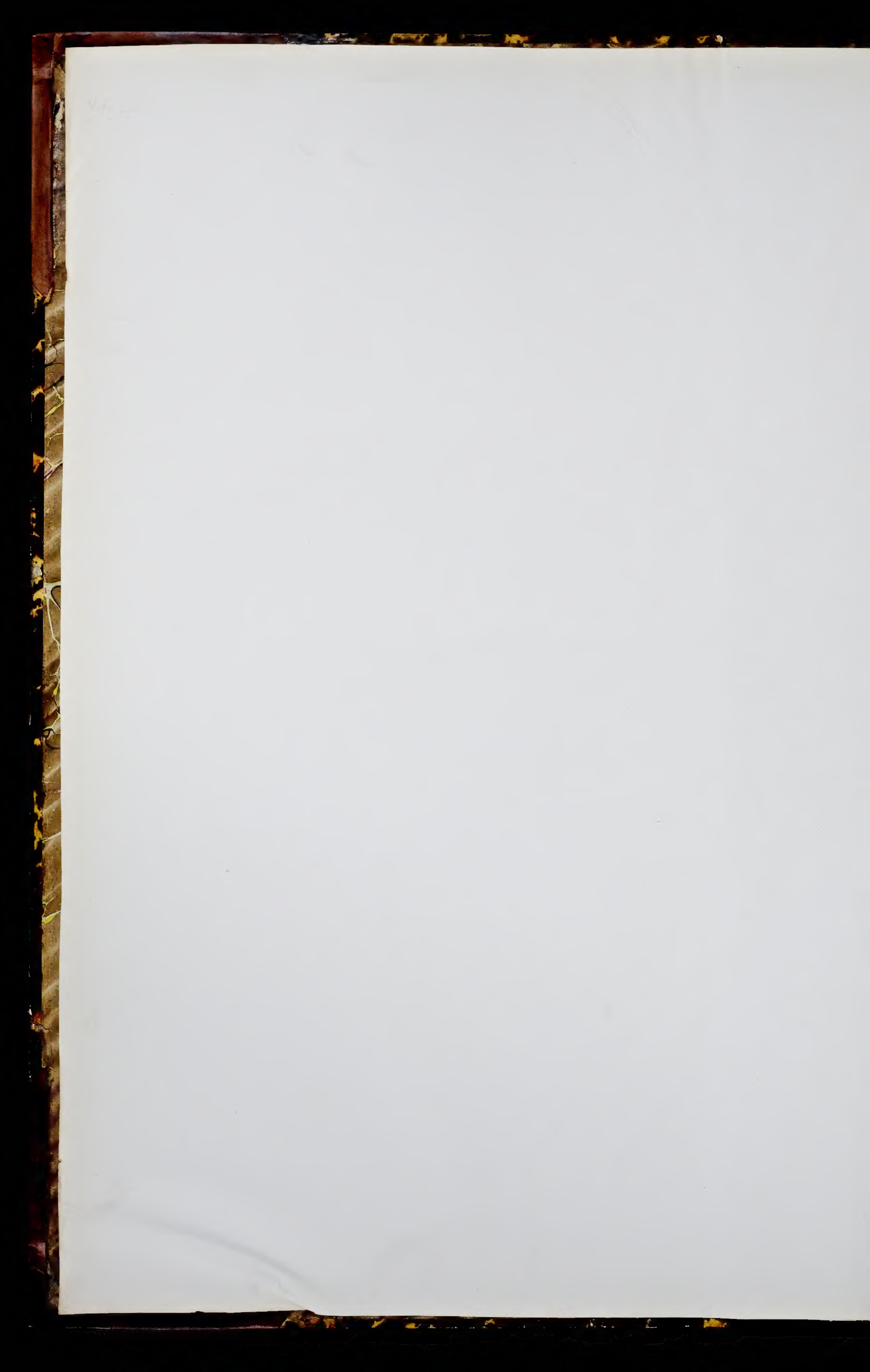








MONUMENTS

DES

ARTS DU DESSIN

CHEZ LES PEUPLES TANT ANCIENS QUE MODERNES,

RECUEILLIS

PAR LE BARON VIVANT DENON,

ANCIEN DIRECTEUR-GÉNÉRAL DES MUSÉES DE FRANCE,

POUR SERVIR A L'HISTOIRE DES ARTS;

Lithographiés par ses soins et sous ses yeux.

DÉCRITS ET EXPLIQUÉS

PAR AMAURY DUVAL,

MEMBRE DE L'INSTITUT (ACADÉMIE ROYALE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES.)

TOME SECOND.

ÉCOLES DE PEINTURE, DEPUIS LA RENAISSANCE DES ARTS.

(ÉCOLES ITALIQUES.)

A PARIS,

CHEZ M. BRUNET DENON, RUE SAINTE-ANNE, N° 18.

1829.

IMPRIMERIE DE FIRMIN DIDOT, RUE JACOB, N° 24.

TABLE DES MATIÈRES
DU TOME II.

TROISIÈME PARTIE.

ÉCOLES DE PEINTURE EN EUROPE, DEPUIS LA RENAISSANCE DES ARTS JUSQU'À NOS JOURS.

FIN DE LA TABLE DU SECOND VOLUME.

EXPLICATION DES PLANCHES.

TROISIÈME PARTIE.

ÉCOLES DE PEINTURE EN EUROPE,

DEPUIS LA RENAISSANCE DES ARTS JUSQU'A NOS JOURS.

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES

SUR

LES PRINCIPALES ÉCOLES DE PEINTURE.

La troisième partie de notre ouvrage devant contenir un assez grand nombre de productions des maîtres les plus célèbres dans les diverses écoles de peinture qui se sont formées en Europe depuis la renaissance des arts, il nous a paru nécessaire de commencer par jeter un coup-d'œil sur l'origine de ces écoles, de rechercher les causes de la variété de leur style, et enfin d'expliquer les motifs qui nous les ont fait classer en deux divisions générales distinguées chacune par un titre particulier.

Il est si facile de concevoir comment, dans un pays quelconque, se forme une école de peinture, qu'il serait superflu d'entrer, à ce sujet, dans de longs développements. Dès qu'un artiste a produit un ouvrage qui a fait sensation dans le pays, qui a mérité de nombreux suffrages, on voit bientôt une foule d'imitateurs qui prennent sa manière, et continuent de la suivre d'aussi près qu'il leur est possible. Lui-même instruit des élèves qui deviennent ensuite ses rivaux, et qui ont à leur tour des élèves ou plutôt des concurrents à la faveur publique. Voilà l'école établie. Elle prend ordinairement le nom de son chef ou fondateur, et le conserve quelquefois pendant plusieurs siècles, bien que, dans ce laps de temps, elle ait subi de grandes modifications, qui, souvent, en ont altéré sensiblement le caractère dominant et spécial.

La cause de ces altérations dans l'école se présente aussi naturellement que celle de son origine. Les artistes qui succèdent au fondateur sentent le besoin de modifier en quelques parties les principes qu'il avait adoptés soit pour la composition, soit pour l'exécution; le goût du public change, et l'unique but, dans les arts, est de plaire au public. D'ailleurs les artistes se lassent de suivre toujours la manière d'un seul maître, de ne penser, de n'agir que d'après lui; eux aussi ils ont l'ambition de se distinguer par des moyens, des procédés nouveaux. De là des variations successives dans l'école, des *périodes* dans le cours de son existence. Et pourtant elle ne perd point le nom du pays où d'abord elle surgit, ni quelquefois celui du fondateur ou de l'un de ses succes-

seurs qui l'aura éclipsé par des talents supérieurs et une plus grande célébrité. Mais il est remarquable que certain caractère général imprimé originairement à l'école ne disparaît guère entièrement dans ces diverses révolutions, que presque toujours on en retrouve quelques vestiges, même dans les productions qui semblent le plus éloignées du type originel. Telle école, par exemple, s'est constamment distinguée par l'énergie ou par la noblesse de l'expression; telle autre, par l'élégance et par la grace; telle autre, par le coloris; enfin quelques autres encore par la naïveté des sujets ordinaires de leurs compositions, et la vérité de l'imitation.

Telle est, en peu de mots, l'histoire constante des diverses écoles de peinture, et la cause des variétés que l'on remarque dans leurs productions à différentes époques.

Les anciens ont reconnu, avant les modernes, différentes écoles de peinture. Deux écoles furent d'abord célèbres : l'*helladique* et l'*asiatique*. Eupompe, peintre de Sycione, ayant ensuite inventé, ou plutôt employé une manière nouvelle qui eut des sectateurs, la première de ces écoles (l'*helladique*) se divisa en deux : l'école *attique* et l'école *sicyonnienne*.

Il est donc avéré que, dans tous les temps, on a distingué des écoles de peinture et de sculpture. Il ne nous serait pas difficile de prouver que l'architecture même a eu ses écoles comme les autres arts du dessin; mais nous sortirions de notre sujet : nous n'avons à nous occuper ici que des diverses écoles de peinture en Europe, à dater de la fin de la période appelée le *moyen âge* jusques à nos jours.

Disons pourquoi il nous a paru convenable de grouper ensemble un assez grand nombre de nos écoles européennes, et de les classer en deux divisions principales, en donnant à chacune de ces divisions une dénomination peu usitée.

S'il est vrai, et il paraît incontestable, que le climat, les lois et les mœurs influent sur le génie des hommes, et, par une conséquence nécessaire, sur toutes les productions qui sortent de leurs mains, il doit y avoir, et il y a des différences très-sensibles entre les ouvrages des peuples qui ne se trouvent pas placés sous le même parallèle, surtout s'ils ne sont pas soumis au même culte, et s'ils n'ont pas les mêmes institutions politiques. Ils vivent sous un ciel différent, et souvent ne sont pas de même race; ils diffèrent par leur teint, leurs traits, leur langage, et plus encore par leur esprit; ils n'ont ni le même gouvernement ni les mêmes mœurs : comment les temples, les palais qu'ils

construisent, les statues, les tableaux qu'ils exécutent, les poëmes qu'ils composent se ressembleraient-ils?

Ainsi, tout pays a son école distincte de celle d'un autre pays : mais plus les peuples sont voisins, plus le caractère de leurs écoles a de l'analogie; la différence ne devient très-caractérisée que lorsque les pays sont distants les uns des autres, ou que leurs habitants n'ont pas entre eux de continuelles et de faciles communications.

C'est parce que nous avons remarqué les rapports de certaines écoles entre elles, et que nous avons cru distinguer en quoi elles différaient de certaines autres, que nous les avons divisées en deux classes générales :

1re Classe ou *Section :* les écoles des contrées méridionales. — Nous les nommons Italiques.

2e Classe ou *Section :* les écoles des contrées septentrionales. — Nous les nommons Germaniques.

Nous n'avons pas cru devoir classer l'École Française dans l'une ni dans l'autre de ces *Sections,* parce qu'elle n'a point de caractère bien distinctif, et qu'elle a eu, plus que toute autre, des phases d'indépendance; enfin, parce qu'elle a éprouvé de grandes et fréquentes révolutions. Nous en avons donc fait une classe à part, et c'est par elle que nous terminerons notre long travail.

SECTION I^RE.

ÉCOLES ITALIQUES.

L'Italie, comme nous aurons occasion de le remarquer plus d'une fois, eut des artistes même dans le moyen âge, même dans ces siècles que l'on qualifie de *barbares*. C'est par cette observation que débute le plus récent et le meilleur historien des écoles d'Italie (1), et pour preuve il cite divers monuments de ces siècles, qui ne sont point encore détruits.

Mais dans chacun des petits États de la péninsule qui reprirent leur indépendance à dater du onzième siècle jusqu'au quatorzieme, on vit, surtout vers cette dernière époque, surgir, si l'on peut ainsi s'exprimer, un ou deux artistes qui attirèrent sur eux l'admiration de leurs concitoyens, trouvèrent des imitateurs, et devinrent ainsi chefs d'écoles. Ces écoles existèrent avec plus ou moins d'éclat jusqu'au commencement du dix-huitième siècle.

Dans le dix-huitième siècle, la décadence était arrivée : on n'eut plus à citer qu'à de rares intervalles quelques artistes qui se distinguaient dans l'une ou dans l'autre de ces villes dont les écoles avaient été autrefois si célèbres. Mais du moins on recueillit avec quelque soin les productions des grands maîtres que l'on ne pouvait plus égaler. Dans aucun autre pays on ne trouve autant de galeries de tableaux qu'en Italie. Les descendants de ceux qui les ont formées montrent avec orgueil aux voyageurs curieux qui vont les visiter, les monuments de la gloire passée de leur patrie.

Lanzi a fait l'histoire de quatorze écoles d'Italie : ce sont les écoles florentine, siennaise, romaine, napolitaine, vénitienne, mantouane, modénaise, parmesane, crémonaise, milanaise, bolonaise, ferraraise, génoise et piémontaise; il les suit dans leurs diverses périodes, fait connaître les maîtres célèbres ou même médiocres qui y florissaient et les lieux où se trouvent leurs principales productions.

Bien que nous ayons à décrire un très-grand nombre des productions de maîtres qui ont brillé dans ces quatorze écoles *italiques,* nous avons cru ne devoir classer ces matériaux de notre ouvrage que dans quatre écoles seulement :

L'ÉCOLE FLORENTINE ;

L'ÉCOLE ROMAINE ;

L'ÉCOLE VÉNITIENNE ;

L'ÉCOLE LOMBARDE

Ce sont les écoles qui ont laissé le plus de renom, et l'on peut ne considérer les autres que comme leurs *annexes.*

Nous y joindrons une *école* que l'on pourrait nommer nouvelle, parce que de nos jours seulement on s'en est particulièrement occupé. Nous voulons parler de l'ÉCOLE ESPAGNOLE, qui, par la position du pays où elle florissait, mérite d'être classée parmi les écoles des contrées *méridionales,* et qui, par son origine, méritait encore plus de prendre place après

---

(1) LANZI, *Storia pittorica*, t. 1er, p. 1

les écoles d'Italie. En effet, ce fut depuis que les Castillans, souverains d'un grand État en Italie, purent admirer les chefs-d'œuvre des maîtres italiens, que l'Espagne abandonna le goût mauresque, et que plusieurs de ses artistes rivalisèrent, surtout pour le coloris, avec l'école vénitienne.

ÉCOLE FLORENTINE

C'est à juste titre que, parmi les écoles d'Italie, celle de Florence est citée la première, et qu'on la qualifie de *mère* de toutes les autres. Elle est en effet la plus ancienne, quoique Sienne, et même Pise, nous offrent des noms d'artistes qui ont exécuté dans leur enceinte de grands ouvrages en peinture et en sculpture avant que le Florentin *Cimabué* eût vu le jour, et appelât sur lui l'admiration de ses compatriotes et de la Toscane entière. Il avait suivi dans son art une route nouvelle; il eut des imitateurs : c'est donc de lui que date l'origine de l'école de Florence, que l'on ferait mieux d'appeler l'école de Toscane, puisqu'il faut lui adjoindre celles de Pise, de Sienne, celles encore de quelques cités voisines. Les écoles de Rome et de Venise se distinguèrent plus tard, et vinrent unir leurs noms à celui de l'*école-mère*.

Il ne faut pas toujours admettre sans restriction tout ce qu'on lit dans les ouvrages sur les arts, au sujet des caractères distinctifs de chaque école. Par exemple, il n'est pas un livre de ce genre où l'on ne trouve que l'école florentine s'est toujours distinguée par un style fier, sombre, par un dessin en quelque sorte gigantesque; qu'elle dédaigne la grace, le coloris, tout ce qui, dans l'art de la peinture, séduit, charme le vulgaire. Tout cela paraîtra vrai à qui ne portera son attention que sur les productions du chef de l'école ou de son second fondateur, l'immortel Michel-Ange. Mais que d'artistes du plus grand mérite dans cette même école ont brillé précisément par les qualités qu'on leur refuse! Sont-elles sans couleur et sans graces les aimables productions d'un André del Sarto, et même celles de Léonard de Vinci, ce grand maître qui unissait à de grandes connaissances en plusieurs genres, un goût exquis, une extrême délicatesse de sentiments?

Ce qu'il y a de vrai cependant, c'est que cette école, dans toutes les périodes de son existence, conserva un style noble, élevé, un dessin correct. Ce n'est point là qu'il faut s'attendre à trouver, ni ces basses compositions, ni ces ignobles caricatures dont s'enorgueillissent quelques autres écoles. Née dans un temps où l'Italie entière était couverte de républiques opulentes et belliqueuses; dans un temps où les ames étaient fières, les caractères indomptables, mais nobles et généreux, ses premières productions se ressentirent de l'esprit dominant du siècle, et, jusque dans sa décadence, elle conserva quelque chose de la noblesse de son origine.

Au moyen des planches que nous mettrons sous les yeux du lecteur, on pourra suivre cette école dans toutes ses phases, à dater de *Cimabué*, qui florissait dans le treizième siècle, jusqu'à *Zuccarelli*, qui mourut à la fin du dix-huitième

ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXII.

UNE VIERGE ENTOURÉE D'ANGES

Tableau de CIMABUÉ,

NÉ EN 1240, MORT EN 1300

NOTICE SUR CIMABUÉ.

Cimabué, né d'une famille noble de Florence, n'était nullement destiné à l'art qu'il ne cessa pourtant de pratiquer toute sa vie. Encore enfant, il prit goût pour la peinture en voyant travailler des Grecs qui peignaient les murs d'une chapelle de Sainte-Marie-la-Nouvelle : et depuis lors il ne fut plus possible de l'arracher à l'exercice de cet art.

En imitant d'un peu plus près la nature, il n'eut pas de peine à surpasser les prétendus artistes qui avaient été ses modèles ou plutôt ses maîtres. Ses productions parurent des chefs-d'œuvre, comparées à celles que l'on avait eues jusque-là sous les yeux; et il excita une telle admiration pour ses talents, qu'on vit un jour le peuple porter en triomphe, dans les rues de Florence, un tableau de Vierge qu'il venait de peindre pour une église.

Aujourd'hui les tableaux de Cimabué nous paraissent gothiques, au-dessous du médiocre; mais on les conserve, on les regarde encore avec intérêt, parce qu'ils rappellent l'origine ou plutôt la renaissance de la peinture en Italie. Ce sont des monuments historiques.

Félibien (1) retrace avec une effrayante vérité l'état affreux où se trouvait l'Italie, et particulièrement Florence, à l'époque où naquit Cimabué, et même durant les soixante années qu'il vécut; il s'étonne qu'au milieu des désastres de sa patrie, au milieu de tant de crimes et de ravages, un artiste ait pu se faire remarquer, et donner une impulsion nouvelle à un art qui, à ce qu'il semble, ne doit prospérer que dans les loisirs de la paix. Mais les grands événements, les troubles politiques ne sont pas aussi défavorables qu'on le pense aux beaux-arts. Les esprits dans cette agitation générale deviennent plus actifs; les imaginations s'exaltent; on a besoin d'émotions, de quelque genre qu'elles soient, mais surtout de ces émotions douces qui rappellent ou font espérer des temps meilleurs. C'est quand la tempête mugit que l'on entend avec le plus de charme la flûte du berger. N'avons-nous pas vu, en France, pendant les horreurs de la révolution, les arts honorés, cultivés avec plus de succès que dans les temps de paix qui avaient précédé cette grande catastrophe? c'est le despotisme

---

(1) Entretiens *sur les Vies et les Ouvrages des plus excellents Peintres*, t. Ier, p. 152 et suiv.

seul qui tue les arts, parce qu'en asservissant les ames, il les avilit, les énerve, et qu'elles ne sont plus sensibles à rien de beau, de noble, de grand.

EXPLICATION DE LA PLANCHE

Les tableaux de Cimabué se trouvent bien rarement dans les collections. Nous croyons que le Musée de Paris n'en possède qu'un seul, et c'est celui que nous reproduisons dans notre lithographie. Il nous a semblé qu'il fallait nécessairement présenter, dans un ouvrage du genre de celui-ci, au moins une production du maître qui, le premier en Italie, s'est montré avec quelque distinction dans la carrière qu'ont depuis parcourue avec éclat tant d'autres maîtres de toutes les écoles italiennes

En regardant cette Vierge, assise sur un trône de forme gothique, entourée d'anges symétriquement placés les uns au-dessus des autres, des deux côtés du trône, il faut ne pas oublier que le tableau original a plus de cinq siècles d'existence, et que jusqu'alors les peintres n'avaient eu pour modèles que des madones de travail grec, exécutées dans les siècles demi-barbares du Bas-Empire. On ne sera plus surpris alors de la sécheresse, de la roideur des figures, de la symétrie qui règne dans l'arrangement de tous ces anges; on pardonnera à l'artiste la longueur démesurée des mains, de toutes les extrémités des figures, etc., etc.

Un véritable connaisseur rappelle quel grand pas Cimabué fit faire à l'art de la peinture. « On ne peut guère louer ce plus ancien des peintres, dit-il, qu'en indiquant les défauts qu'il n'a pas. Son dessin offre un moins grand nombre de lignes droites que celui de ses prédécesseurs; il y a des plis dans les draperies: on aperçoit une certaine adresse dans sa manière de disposer les figures, quelquefois une expression étonnante.

« Mais il faut avouer que son talent ne le portait pas au genre gracieux; ses madones manquent de beauté, et ses anges, dans un même tableau, présentent toujours les mêmes formes. Sévère comme le siècle où il vécut, il réussit dans les têtes d'hommes à caractère, et particulièrement dans les têtes de vieillards. Il sut marquer dans leur physionomie la force de la volonté et l'habitude des hautes pensées. Dans ce genre les modernes ne l'ont pas surpassé autant qu'on le croirait d'abord. Homme d'une imagination hardie et féconde, il essaya le premier les sujets qui exigent un grand nombre de figures, et dessina ces figures dans des productions colossales (1). »

---

1 *Histoire de la Peinture en Italie*, t. Ier, p. 26.



Tiré du Cabinet de Mr. Lenoir

ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXIII.

SCÈNES FAMILIÈRES. — ÉTUDES DE FIGURES.

Dessins d'ANDREA TAFI,

NÉ EN 1213, MORT EN 1294.

NOTICE SUR ANDREA TAFI.

Si l'on n'observait, pour l'ordre à suivre dans le classement des artistes, que la date de leur naissance et celle de leur mort, Tafi devrait précéder Cimabué; car il était né vingt-sept ans avant le fondateur de l'école florentine, et il mourut six ans avant lui. Mais Tafi se consacra presque entièrement à l'exercice de la peinture en mosaïque, art qui exige plus de patience que de génie. C'était résigner la place qu'il eût pu occuper dans la catégorie des grands peintres.

Tout ce que l'on sait de sa vie, c'est que, très-jeune encore, il alla étudier l'art de la mosaïque sous un *Apollonius*, qui était du nombre des Grecs appelés à Venise pour décorer l'église de Saint-Marc. Il revint ensuite à Florence, sa patrie, et y exécuta un grand nombre de mosaïques, dont plusieurs existent encore. Il y mourut à l'âge de quatre-vingt-un ans, comblé d'honneurs et de richesses.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Les dessins de Tafi que contient notre planche LXIII ne sont que des *études*, dans lesquelles il a représenté des groupes de personnages en diverses attitudes; les uns agenouillés, d'autres debout ou assis, une femme du peuple tenant sur ses genoux un enfant qu'elle cherche à distraire, etc., etc. — On voit que, dès la première époque de la renaissance des arts du dessin, les artistes commençaient à observer, à étudier la nature pour l'imiter avec plus de vérité; que, malgré les leçons et l'exemple des artistes grecs, dont ils avaient été pourtant les élèves, ils s'étaient aperçus que la peinture doit être autre chose qu'un métier, un pur mécanisme.





Andrea Cosfe del.

Tiré du Cabinet de M. Denon

ECOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXIV.

SAINT PAUL.

D'après un tableau de GIOTTO,

NÉ EN 1276, MORT EN 1336

NOTICE SUR GIOTTO.

Le nom de famille de ce peintre était *Bondone;* mais ses contemporains et la postérité ne l'ont jamais appelé que *Giotto,* abréviation d'*Ambrogiotto* (Ambroise).

Né pauvre, dans une campagne des environs de Florence, il gardait les troupeaux, lorsque Cimabué le rencontra par hasard, dessinant avec une pierre aiguë ses chèvres sur une ardoise. Cimabué le demanda à ses parents et en fit son élève.

De simple berger il devint bientôt le premier artiste de son temps. Il fut à la fois peintre, sculpteur, architecte. Appelé dans tous les Etats de l'Italie par ceux qui les gouvernaient, il ne cessa de voyager, et laissa partout des preuves de ses talents vraiment extraordinaires pour le temps où il vivait.

Un court intervalle le sépare de Cimabué, son maître; mais entre eux, quant au talent en peinture, la distance est immense. Aussi le Dante, qui fut son ami, s'écrie-t-il dans son poëme du Purgatoire : « Qu'elle est vaine la gloire, qu'elle a une courte durée, si la postérité ne l'affermit point par ses suffrages! Cimabué s'enorgueillissait de tenir le sceptre de la peinture: Giotto est venu, il a éclipsé la haute renommée de son maître.

Oh vana glòria dell' umana posse,
Com' poco verde in su la cima dura
Se non è giunta dall' etadi grosse!
Credette *Cimabue* nella pittura
Tener lo campo; ed ora ha *Giotto* il grido,
Sì che la fama di colui s'oscura (1). »

Et Pétrarque aussi, qui connut Giotto et l'aima, fait le plus grand éloge de ses productions (2).

Aujourd'hui les tableaux de Giotto nous paraissent barbares au premier aspect : c'est que nos yeux sont habitués aux productions des Raphaël, des Corrège, des Titien. Mais, avec plus

---

(1) *Purgatorio,* cant. XI.

(2) Voyez Félibien, qui cite une lettre de Pétrarque et un article de son testament, dans lequel il lègue à un de ses amis un tableau de la Vierge, de Giotto. — *Entretiens sur les Peintres,* t. I, p. 169.

d'attention, on reconnaitra que le dessin de Giotto n'a plus la roideur, la sécheresse de celui des maîtres qui l'avaient précédé, et toutes ses productions prouvent qu'il avait le sentiment du coloris et même de la grace. Que pouvait-on attendre de plus du second des maîtres de la plus ancienne des écoles d'Italie? Ce qu'il y a de certain, c'est que, jusqu'à *Masaccio*, qui ne florit guère qu'un siècle après lui, aucun de ses successeurs ne l'a surpassé.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

M. Denon possédait deux tableaux de Giotto, d'assez petite dimension, où étaient représentés deux apôtres, l'un saint Paul et l'autre saint Marc. Ces figures étaient en pied sur des fonds dorés.

C'est le tableau de saint Paul que l'on voit ici dans notre lithographie; elle pourra donner au moins une idée de la manière de Giotto. L'apôtre tient d'une main le glaive qui fut, dit-on, l'instrument de son supplice, sous le règne de Néron; de l'autre, qui est recouverte de sa robe, un livre fermé. L'espèce d'encadrement dont la figure est entourée ajoute encore à l'aspect gothique du tableau.

Mais on remarquera le beau caractère de la tête, la manière large dont sont traités les amples vêtements du saint. Il y a du Michel-Ange dans cette production : elle fait pressentir ce grand maître.



[illegible]

ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXV.

JESUS SUR LA CROIX

Tableau de TADDEO GADDI.

NÉ EN 1300, MORT EN 1352, OU QUELQUES ANNÉES PLUS TARD

NOTICE SUR TADDEO GADDI

Fils de Gaddo Gaddi, peintre contemporain et ami de Cimabué, Taddeo fut l'élève favori de Giotto, imita sa manière, et le surpassa peut-être, mais seulement dans quelques parties. C'est avec justice qu'on l'appelle le *Jules-Romain* de Giotto.

Sa vie fut assez courte, mais bien remplie. Architecte, il éleva à Florence plusieurs édifices publics; peintre, il couvrit de ses fresques plusieurs églises, entre autres le Chapitre des Espagnols, que les curieux vont encore visiter avec intérêt. La *Descente du Saint-Esprit* qu'il a peinte à la voûte passe pour un des meilleurs ouvrages du quatorzième siècle. Sur les murs de cette même chapelle on voit de lui des figures allégoriques qui représentent les sciences, et au-dessous les portraits des hommes qui à cette époque se distinguaient dans l'une ou l'autre de ces sciences; ce qui fait de cette fresque un véritable monument historique.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

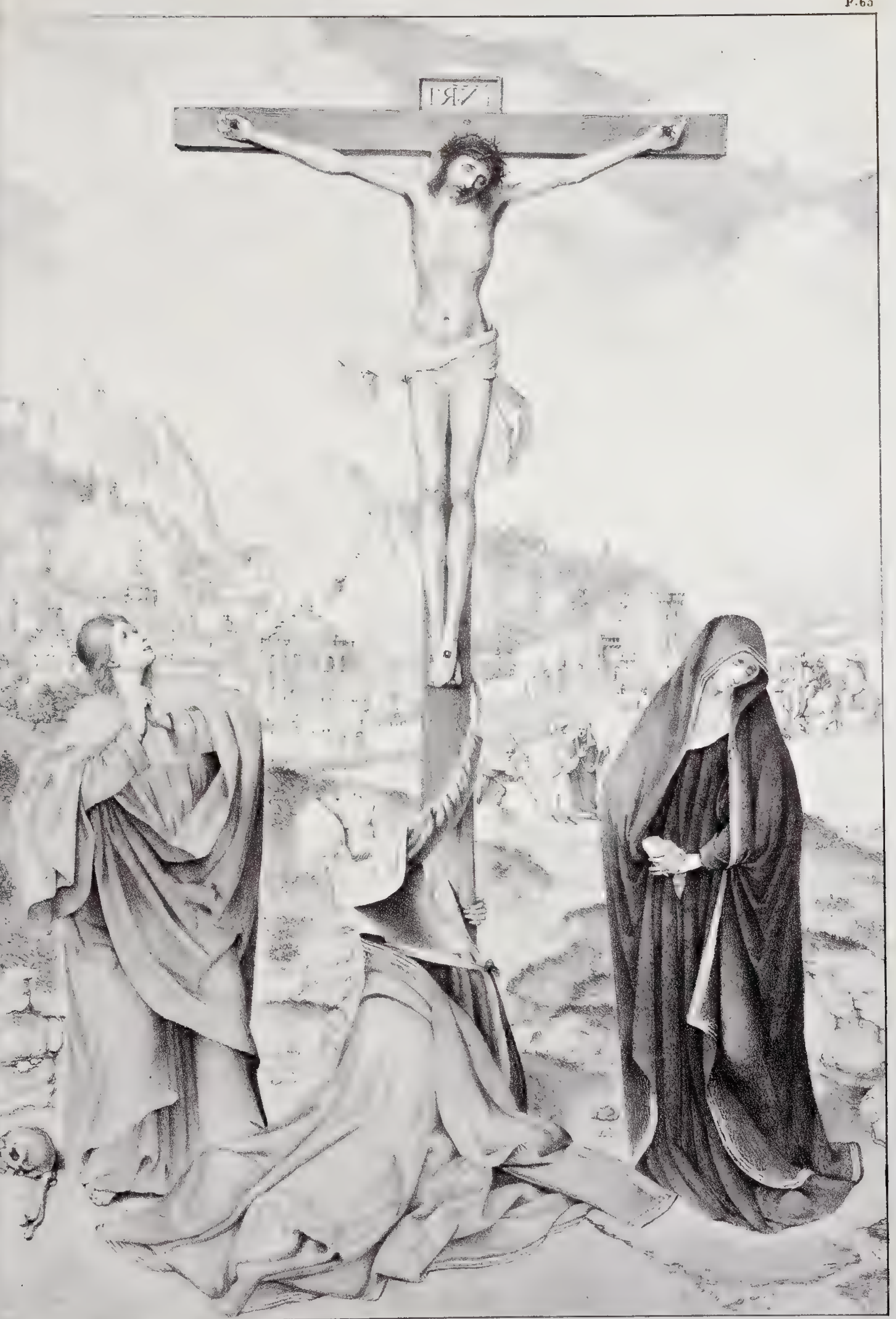
Les tableaux de cet élève de Giotto sont rares et précieux. Le tableau que rappellera notre planche LXV est d'une assez petite dimension (il n'a que dix-huit pouces de hauteur sur treize de largeur). De l'un des côtés de la croix où Jésus est attaché, on voit saint Jean qui, dans la plus grande douleur, tient les yeux fixés sur le Christ; de l'autre côté, la Vierge, couverte de vêtements de deuil, détourne la tête d'un si douloureux spectacle. Au pied de la croix est la Madeleine à genoux, qui embrasse fortement le bois où vient d'expirer le Sauveur. Plus loin, des cavaliers, qui sans doute ont présidé au supplice, s'en retournent vers Jérusalem, dont on voit s'élever les murs vers le fond du tableau. Quelques autres personnages, dont l'un entre autres tient une échelle, semblent s'approcher de la croix. Ce sont sans doute Nicodème et Joseph d'Arimathie, qui

viennent détacher Jésus de l'instrument du supplice, pour lui donner la sépulture.

Cette production d'un siècle éloigné réunit, comme on l'a remarqué dans un autre ouvrage (1), la force des expressions et un style déja prononcé dans les draperies, à l'extrême fini du pinceau.

---

1) Catalogue des tableaux du Cabinet de M. Denon



ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXVI.

UN PORTRAIT DE FEMME

Tableau de MASACCIO,

NÉ EN 1401, MORT EN 1443

NOTICE SUR MASACCIO.

Quoiqu'il ait à peine vécu quarante-deux ans, Masaccio n'en donna pas moins une forte et nouvelle impulsion à l'art, qui jusqu'à lui n'avait fait que des progrès assez lents. On pourrait même dire que, depuis Giotto, la peinture n'en avait fait aucun, puisque les successeurs de ce maître célèbre n'avaient été que ses imitateurs.

Le véritable nom de Masaccio était *Maso di san Giovanni;* mais comme il négligeait extrêmement sa parure et même ses intérêts pécuniaires, tout absorbé qu'il était dans ses études et ses méditations, les Florentins ajoutèrent à son prénom l'augmentatif dont ils se servent ordinairement pour exprimer le dédain, le dégoût : ils l'appelèrent *Masaccio.*

Quelques artistes de l'école de Florence avaient réussi dans plusieurs spécialités de l'art, ignorées de Giotto et de ses successeurs immédiats : *Paolo Uccello,* par exemple, qui observait avec tant d'exactitude la perspective; *Massolino,* qui agençait mieux qu'on ne l'avait fait jusqu'alors les vêtements de ses figures, et donnait à leurs visages de la vie et de l'expression. C'est ce dernier artiste qui fut le maître de Masaccio; mais cet élève les surpassa tous, même dans les parties où ils avaient montré le plus de talent. Dans ses tableaux, « les raccourcis, dit un auteur moderne, vrai connaisseur, sont admirables. La pose des figures offre une variété et une perfection inconnues à Paolo Uccello lui-même. Les parties nues sont traitées d'une manière naïve, et toutefois avec un art infini. Enfin, la plus grande de toutes les louanges, et que pourtant on peut donner à Masaccio avec vérité, c'est que ses têtes ont quelque chose de celles de Raphaël. Ainsi que le peintre d'Urbin, il marque d'une expression différente chacun des personnages qu'il introduit (1). »

Quand cet artiste de génie mourut il était occupé à peindre les fresques d'une chapelle de l'église *del Carmine,* à Florence. On croit qu'il fut empoisonné : *Morì,* dit Lanzi, *non senza sospetto di veleno;* mais l'auteur n'appuie cette conjecture d'aucun fait qui la rende vraisemblable. Ce fut le plus jeune des Lippi, autres peintres Florentins, qui termina, long-temps après, les grands travaux qu'il avait entrepris et non achevés dans la chapelle *del Carmine.*

Les Florentins le firent enterrer dans l'église qu'il décorait lorsqu'il fut surpris par la mort.

---

(1) *Histoire de la Peinture en Italie,* par M. B. A. A. Paris, 1817; t. I, p. 89.

Voici l'épitaphe qu'on lui fit; épitaphe qui a fourni le sujet de deux autres inscriptions pour de célèbres artistes. C'est Masaccio qui est censé parler :

Se alcun cercasse il marmo o il nome mio,
La chiesa è il marmo, una capella è il nome
Morii, chè natura ebbe invidia, come
L'arte del mio pennel, uopo e desio

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Les tableaux de Masaccio sont fort rares. On ne connaissait point encore de son temps l'art de délayer les couleurs dans l'huile : il ne peignit, comme tous les artistes ses contemporains, que des fresques, sauf quelques tableaux en détrempe, surtout des portraits, dont le temps n'a respecté qu'un petit nombre, sans même en conserver toute la vivacité du coloris.

Nous ne donnons de Masaccio qu'un portrait peint, et (dans une des planches qui suivent) un dessin. Le portrait est celui d'une femme que l'on ne voit que de profil, et qui, si l'on en juge par la simplicité de sa parure, n'était pas d'une haute condition. Ses cheveux blonds, dont une partie retombe sur sa joue, sont retroussés par derrière et retenus par une gaze. Elle porte un collier de jais à plusieurs rangs. La tête entière se détache sur un fond de paysage.

On remarquera dans ce portrait la naïveté, la vérité de la pose, l'exactitude du contour.



Tiré du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXVII.

UN ANGE

Tableau de ANGELICO DA FIESOLE,

NÉ EN 1387, MORT EN 1455

NOTICE SUR ANGELICO

Ce peintre était un moine de l'ordre de Saint-Dominique. Avant d'entrer en religion, il s'appelait *Santi Tosini;* mais dans la liste des artistes il n'est compris que sous le nom du bienheureux *Giovanni Angelico,* de Fiesole, village du Florentin, ou plutôt restes d'une ville ancienne qui existait avant que Florence devint une cité.

Angelico s'exerça d'abord dans l'art d'orner de vignettes les manuscrits : son frère aîné fut son maître dans cet art qui a bien ses difficultés, et qui fut cultivé avec succès jusqu'à la fin du quinzième siècle, surtout dans les cloîtres.

Mais bientôt il se livra à la peinture à fresque, et devint en ce genre un des premiers maîtres de son temps, si l'on en excepte toutefois Masaccio, dont nous venons de nous occuper, et qui mourut huit ans avant lui. Il n'a peint que des sujets tirés de l'ancien ou du nouveau Testament; mais dans tous ses tableaux on remarque la suavité de coloris, la beauté singulière qu'il donne à ses saints et aux anges. Aussi l'a-t-on surnommé le *Guido* de son siècle. On voit encore de ses ouvrages dans le dôme d'Orviette et au Vatican même, où il peignit une chapelle.

Il forma un assez grand nombre d'élèves, de quelques-uns desquels nous aurons occasion de parler par la suite. Nous avons déja cité, dans le précédent article, Gozzoli, qui fut bien son élève, mais qui, passionné pour Masaccio, ne voulut imiter, dans tous ses ouvrages, que le style et la maniere de ce dernier maître.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Dans le tableau d'*Angelico* qu'offre notre planche N° LXVII, lequel est d'assez petite proportion, on trouvera sûrement cette grace, cette délicatesse qui faisait le principal mérite de l'artiste. Le sujet s'explique de lui-même. L'attitude de cet ange, qui n'est pourtant représenté qu'à mi-corps, la pose de ses mains, indiquent assez qu'il vient annoncer quelque grand événement. C'est en effet l'heureux messager qui visita la Vierge, et précéda le céleste époux qui devait la rendre mère.

P.67



Tiré du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXVIII.

ENTRÉE SOLENNELLE D'UN PRINCE DANS SES ÉTATS. — UN MARTYRE.

Deux dessins; l'un de MASACCIO, l'autre de BENOZZO GOZZOLI.

Nota. La Notice sur Masaccio se trouve dans l'explication de l'avant-dernière planche

NOTICE SUR BENOZZO GOZZOLI,

NÉ EN 1400, MORT EN 1478

Ce peintre fut l'imitateur le plus parfait de Masaccio, le surpassa même en quelques parties seulement. Il n'était pourtant point son élève; son maître fut *Angelico da Fiesole,* dont nous avons parlé dans l'explication de la planche qui précède immédiatement celle-ci.

Gozzoli ne travailla guère qu'à Florence et à Pise; mais il enrichit ces deux villes de grands et beaux ouvrages. «Les voyageurs, dit un auteur que nous avons déja cité (article sur *Masaccio*), vont voir à la maison Ricardi, l'ancien palais des Médicis, une chapelle de Gozzoli, fort bien conservée. Il y mit une profusion d'or, rare dans les fresques, et une imitation naïve et vive de la nature..... Ce sont les vêtements, les harnachements des chevaux, les meubles et jusqu'à la manière de se mouvoir et de regarder des figures de ce temps-là. Tout est rendu avec une vérité qui frappe (1).»

Mais c'est à Pise que se trouvent les ouvrages les plus renommés de Gozzoli. Il y peignit les murs de tout un côté du vaste cimetière connu sous le nom de *Campo Santo;* et pour cet immense travail, qui, comme le dit Vasari, ferait reculer une légion de peintres (2), il n'employa que deux années; mais il faut croire qu'il se fit aider par quelques-uns de ses élèves.

Dans ce lieu célèbre, principal théâtre de sa gloire, la cité reconnaissante lui éleva un tombeau, sur lequel est gravée une épitaphe où le mérite d'un tel artiste est justement apprécié.

Gozzoli ne fut pas seulement peintre, il cultiva aussi la poésie; mais c'est uniquement de l'artiste que nous devions ici nous occuper.

EXPLICATION DE LA PLANCHE

Nous avons fait entendre qu'il existait une frappante analogie dans la manière

(1) Histoire de la Peinture en Italie, t. I, p. 102.
(2) *Opera terribilissima e da metter paura a una legione di pittori*

et le talent de ces deux célèbres artistes (*Masaccio* et *Gozzoli*); pour s'en convaincre, il suffira de jeter les yeux sur les deux dessins que nous donnons dans cette planche : n'y voit-on pas la même vérité dans les attitudes, le même art dans la composition des groupes, et surtout une variété extraordinaire dans les expressions des personnages nombreux qu'ils mettent en scène?

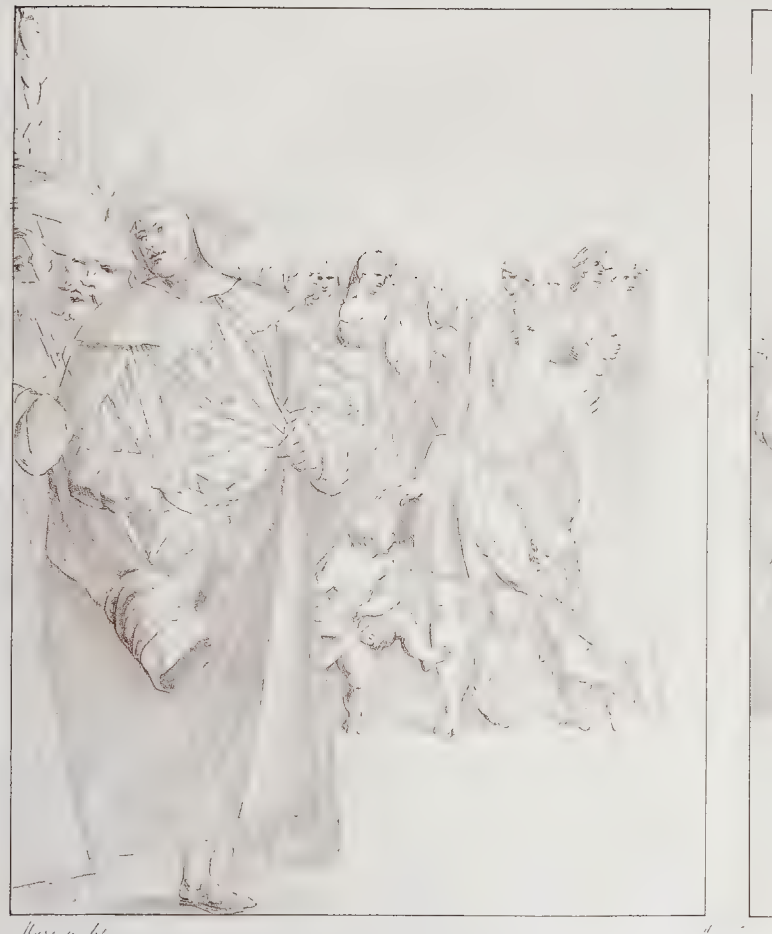
Le sujet du dessin de *Masaccio* nous est inconnu. Un grand personnage, couvert d'un ample et riche manteau, de dessous lequel sort une de ses mains, semble jouir de l'intérêt, de la joie même que sa présence inspire. On croirait qu'il dit, en se tournant vers ceux qui le suivent: « Voyez ces enfants qui dansent devant moi, ces vieillards, ces femmes qui me regardent passer : c'est moi qui rends tout ce peuple heureux. »

Au temps de Masaccio, les Médicis, cette famille que le commerce avait enrichie, commençaient à exercer, sans droit, mais sans obstacle, la souveraine puissance. Les Florentins en étaient arrivés à cette période de la vie des nations où elles préfèrent le repos dans la servitude à la liberté au milieu des orages. Les Médicis, pour leur faire oublier leur ancienne indépendance, leur procuraient toutes les jouissances que peuvent apporter les sciences, et surtout les arts. Les savants, les artistes étaient admis, distingués à la cour; et par reconnaissance les gens de lettres et les savants les préconisaient dans leurs ouvrages, les artistes plaçaient leurs images dans tous leurs tableaux.

Le dessin de Masaccio n'est-il point une première idée de quelque tableau qu'il voulait entreprendre, que peut-être il exécuta à la gloire de la puissante famille qui le protégeait? D'après cela, ne devrait-on pas voir un Médicis dans le grand personnage au riche manteau? C'est l'opinion que nous avons adoptée; mais on peut ne la prendre que pour une conjecture.

Le sujet de l'autre dessin, de celui de *Gozzoli*, paraît être le *préliminaire d'un martyre.* Un bourreau lie les jambes d'un homme à figure vénérable, qu'un autre bourreau tient renversé à terre, en le foulant aux pieds. Pendant ce temps un cavalier, qui a sans doute apporté la sentence du supplice, s'éloigne, perce la foule qui l'entoure, et qu'il semble haranguer.

Ce pourrait bien être là aussi une représentation de quelque fait historique. Mais à quelle nation appartient-il? Les personnages, pour la plupart du moins, portent les costumes du temps où vivait l'artiste; et peut-être voulait-il peindre un trait de l'histoire des Hébreux!







Urne du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE FLORENTINE

PLANCHE LXIX.

TÊTE DE VIEILLARD. — TÊTES D'ENFANTS

Deux dessins; l'un de DOMENICO DEL GHIRLANDAJO, l'autre de BERNARDINO LOVINI ou DA LUINO.

NOTICE SUR DOMENICO DEL GHIRLANDAJO,

NÉ EN 1451, MORT EN 1495

Domenico était fils d'un orfèvre de Florence, nommé *Corradi*, qui, ayant inventé un certain ornement de tête pour les femmes, reçut d'elles le surnom *del Ghirlandajo* (de la Guirlande), qu'il transmit à son fils.

De tous les peintres de l'école florentine, Domenico fut le premier qui comprit ce qu'était la *perspective aérienne*, et sut en bien rendre les effets. Il donnait à ses compositions une *profondeur* qui excita l'étonnement, l'admiration de ses contemporains.

Sa vie fut courte : il mourut à l'âge de quarante-quatre ans; et cependant à Florence, à Rome, à Rimini, etc., on montre dans les églises et dans les palais de grandes et belles compositions qu'on lui attribue. Il eut aussi un assez bon nombre d'élèves qui se formèrent à son école; entre autres ses deux frères, *David* et *Benoît* (ce dernier travailla beaucoup plus en France qu'en Italie). On en cite beaucoup d'autres, mais dont la réputation n'égala point celle de Ghirlandajo, si l'on en excepte toutefois le fameux Michel-Ange, qui reçut de Domenico les premières leçons dans l'un des arts où il s'est illustré.

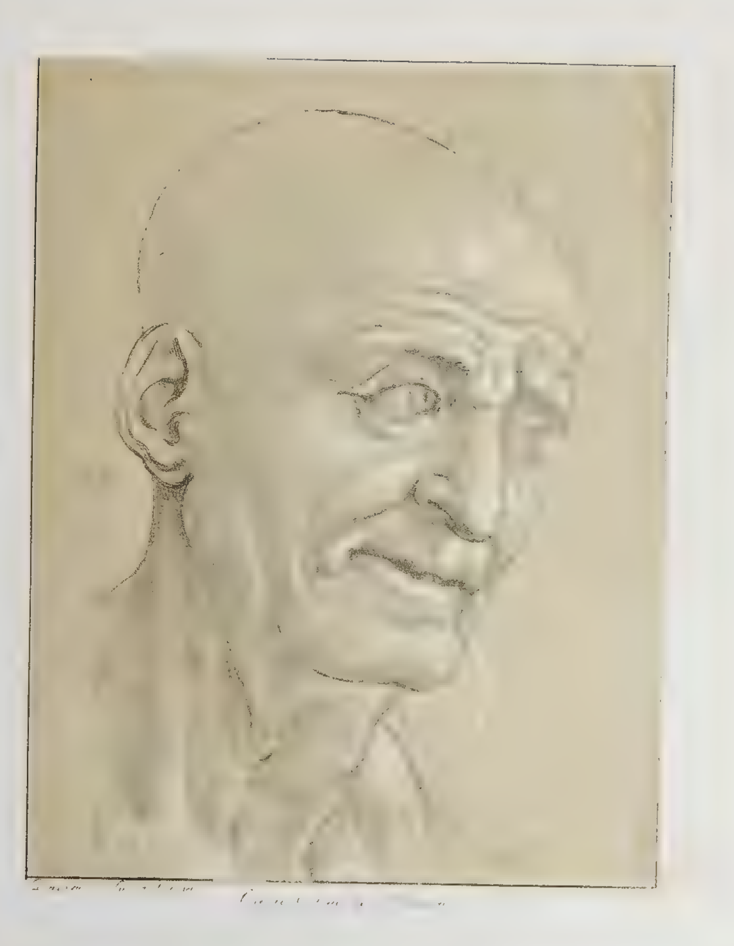
Il eut un fils (*Ridolfo*), qu'il laissa orphelin dans l'âge le plus tendre; mais qui dans la suite se distingua à son tour dans l'art de la peinture, et mérita l'estime, l'amitié même de Raphaël.

EXPLICATION DE LA PLANCHE

Nous ne pouvons offrir ici qu'un simple dessin de Domenico del Ghirlandajo. C'est la tête d'un vieillard chauve, et dont le front et les joues sont sillonnés de rides profondes. On ne trouvera rien là qui puisse donner une idée du principal mérite de notre artiste, de son talent dans l'art d'exprimer la perspective aérienne.

Quant à l'autre dessin, qui représente des têtes d'enfants, il n'a été ajouté

sur notre planche que pour remplir un espace vide. Ces têtes sont très-gracieuses, et l'ouvrage d'un grand maître, qui n'appartient pas à l'école dont nous nous occupons. Ce n'est donc point encore le moment de parler de leur auteur, *Bernardino Lovini* ou *da Luino*. Il occupe un rang distingué dans l'école lombarde, et on le regarde comme le meilleur imitateur de la manière de Léonard de Vinci.





ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXX.

Quelques dessins (études), par LÉONARD DE VINCI,

NÉ EN 1452, MORT EN 1519

NOTICE SUR LEONARD DE VINCI.

La grande, la plus brillante époque de l'école florentine commence avec Léonard de Vinci. Par la date de sa naissance, il était le plus ancien, et par son génie, il doit être regardé comme le chef de ce groupe d'hommes illustres qui parurent presque simultanément en Toscane, dont l'histoire des arts ne répète les noms qu'avec respect, et qu'elle a placés aux premiers rangs; tels sont Michel-Ange, André del Sarto, Fra Bartolomeo, etc. C'est en contemplant, en étudiant leurs ouvrages que se formèrent quelques maîtres qui devinrent au moins leurs égaux, qui portèrent en d'autres contrées de la péninsule les vrais principes de l'art; et ce fut peut-être alors que l'école de Florence mérita encore plus qu'à son origine, le titre de mère de toutes les écoles d'Italie.

Léonard, fils naturel d'un notaire de la république de Florence, nommé *Messer Pietro*, reçut le surnom de *Vinci*, du petit château où sa mère lui donna le jour, et qui est situé sur les rives de l'Arno, non loin de la belle Florence. Quoique Messer Pietro n'eût qu'une très-médiocre fortune, il prit un soin particulier de l'éducation de ce fruit de ses amours clandestins Il ne l'abandonna jamais, se glorifia de ses succès; et nous voyons par les lettres de Léonard, et par les livres de *Souvenirs* qu'il a laissés, et dont nous ne tarderons pas à nous occuper, que le bâtard partagea, à la mort de Pietro, en 1504, avec ses frères légitimes, la succession de leur père commun.

Léonard parut un phénomène, même dans sa patrie, où cependant on se connaissait en hommes de génie; où, sous les Médicis, les arts, les sciences, les lettres, brillaient du plus grand éclat; dans cette patrie, enfin, qui était alors l'Athènes de l'Italie. A une beauté remarquable il joignait l'adresse et les graces; il excellait dans l'équitation, l'escrime, la musique, et cultivait même avec succès la poésie. Mais, ce que l'on aurait peine à croire, si des monuments qui nous restent n'en faisaient foi, il était en même temps versé dans toutes les sciences; dans l'astronomie, la chimie, la mécanique, la géométrie. Il enrichit le Milanais, où l'avait appelé Ludovic Sforza (le Maure), des plus ingénieuses et utiles machines, et y fit exécuter divers canaux. Sa mémoire, après trois siècles révolus, y est encore dans la plus grande vénération. Mais nous ne devons le considérer ici que comme artiste.

Il fut à la fois sculpteur, peintre et architecte-ingénieur.

Comme sculpteur, on ne peut citer de lui que peu d'ouvrages. On sait seulement qu'il avait exécuté le modèle en grand de la statue équestre de François Sforza (le père du Maure); qu'il

devait procéder à la fonte en bronze de cette statue, lorsque Louis XII, vainqueur en Italie, dépouilla le Maure de ses États, le priva de sa liberté, et l'envoya en France. Dans de telles circonstances, Léonard ne crut pas devoir rester à Milan : il retourna dans sa patrie, regrettant sans doute de n'avoir pu terminer tous les travaux qu'il avait entrepris : sur le carton qui couvre un des cahiers manuscrits qu'il a laissés, on lit, écrits de sa main, ces mots : « Fuis les orages... Le duc a perdu son État, ses biens et sa liberté ; aucun de ses ouvrages n'a été achevé. »

Comme peintre, c'est à Milan qu'il a laissé sa plus magnifique production. Malheureusement le temps a détruit en grande partie ce *Cénacle* si renommé qu'il peignit dans le réfectoire du couvent des Grâces (1) ; mais de superbes gravures nous donnent au moins une idée de ce qu'était cette admirable peinture.

A Florence, sa patrie, il fit le tableau de la salle du conseil de la ville ; et Raphaël, qui avait entendu célébrer les cartons qu'avait préparés Léonard, vint les étudier, n'ayant alors que vingt-un ans. On prétend que cette étude lui fit abandonner pour toujours la manière de Pérugin, son maître. Ainsi ce serait à Léonard de Vinci que Raphaël devrait la gloire d'être devenu le plus grand des peintres.

Il est peu de célèbres collections où l'on ne possède quelques tableaux de Léonard. On y voit qu'il eut deux manières : l'une où, par la vigueur des ombres, il faisait ressortir les parties éclairées ; l'autre, la plus agréable, où il procède par demi-teintes. C'est dans cette seconde manière qu'a été exécuté le portrait que possède le Musée royal, et que l'on a cru faussement être celui de la belle *Féronnière*, maîtresse de François Ier. Il est bien plus probable que c'est le portrait de *Lucrèce Crivelli*, qui fut aimée de Ludovic, duc de Milan (le Maure) ; et même on n'en peut guère douter d'après ce quatrain fait pour être placé au bas du tableau, et que l'on trouve dans les poésies de Bellincioni :

Hujus quam cernis nomen Lucretia, Divi
Omnia cui largâ contribuere manu
Rara huic forma est ; pinxit Leonardus, amavit
Maurus, pictorum primus hic, ille ducum

C'était à tort que Léonard de Vinci avait redouté la présence des Français à Milan. Louis XII sut reconnaître et employer ses talents : il lui assigna même une pension. François Ier l'appela en France pour y tracer des canaux et orner ses palais ; mais ce grand artiste y mourut avant d'avoir pu commencer ses travaux ; il y mourut, non à Fontainebleau et dans les bras de François Ier, comme le disent les biographes, mais à Amboise, près de l'un de ses élèves, François Melzo. Il fut enterré dans cette ville, à Saint-Florentin.

---

(1) On peut même dire qu'il ne reste rien de ce grand tableau, puisqu'il a été repeint à deux reprises au moins (en 17[illegible], et surtout 1770) ; mais parmi un grand nombre de copies qui en ont été faites en différents temps, et qui la plupart sont très-défectueuses, il en existe deux qui ont été exécutées du temps de Léonard de Vinci, et auxquelles il paraît qu'il a coopéré lui-même. L'une était dans le cloître des Chartreux de Pavie, et elle a passé dans les mains d'un épicier de cette ville, qui pourrait bien l'avoir vendue en Angleterre ; l'autre est au Musée royal de Paris. On pense que cette dernière fut faite, sous les yeux mêmes de Léonard, par un de ses meilleurs disciples, *Marco d'Oggiono*, et qu'elle fut apportée en France par Anne de Montmorency, qui avait accompagné François Ier dans sa funeste expédition en Italie. Voilà ce qui semble résulter des recherches faites à ce sujet par l'un des conservateurs de la bibliothèque Mazarine, M. l'abbé Guillon, qui a publié, en 1817, une excellente dissertation intitulée : *Sur l'ancienne copie de la Cène*, de Léonard de Vinci, *qu'on voit maintenant au Musée royal.* — Paris, Lenormand, 1817, in-8°.

Léonard de Vinci avait laissé un grand nombre de manuscrits, dont plusieurs ne sont que de simples livres de *Souvenirs*, où il écrivait et souvent dessinait les machines qu'il inventait, les théories qu'il formait d'après de continuelles observations des phénomènes de la nature. Nous possédons en France treize de ces manuscrits (1). Ils sont écrits de droite à gauche, ce qui en rend le déchiffrement assez pénible, quoique les caractères soient bien formés. Mais un savant italien (M. *Venturi*), professeur de physique, a eu la patience d'en extraire avec soin ce qu'il y a trouvé de plus intéressant, et de publier en français le résultat de son travail, sous ce titre : *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragments tirés de ses manuscrits.* Paris, an V (1797), in-4°.

EXPLICATION DE LA PLANCHE

Après nous être arrêté assez long-temps sur la vie d'un si grand artiste, sur l'*universalité* de ses talents, nous regrettons de n'avoir à offrir ici qu'une planche contenant des études, des croquis tracés par lui sans prétention, et seulement comme des souvenirs d'objets qui l'avaient frappé. Mais pourquoi aurions-nous donné de nouvelles estampes d'après des tableaux de Léonard? n'ont-ils pas été mille fois copiés, publiés sous toutes les formes et dimensions? Les simples dessins que nous présentons seront du moins une preuve de la continuelle attention qu'il apportait à tout ce qui se passait autour de lui; de la méthode qu'il n'a cessé d'employer pour bien rendre les attitudes, les physionomies, les caractères et les passions. Il a laissé une foule de dessins de cette espèce qui ont été gravés, sous le titre de *Caricatures*, en différents pays, mais surtout en Angleterre (2).

Dans la première estampe de notre planche, quatre hommes, en diverses attitudes, tournent avec effort un cabestan dont les cordes sont attachées à une colonne.

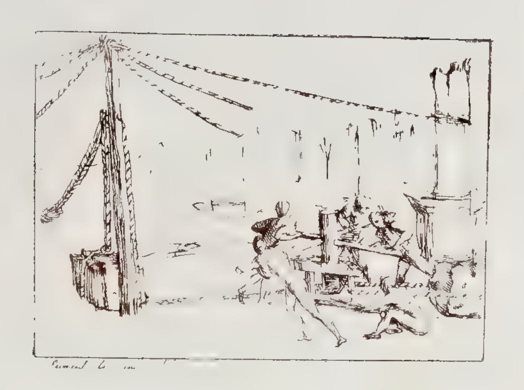
La seconde est une étude de cheval.

Les trois dessins qui occupent le bas de la planche sont des caricatures, dont deux à la plume, et l'autre au crayon.

---

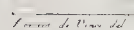
(1) C'est à tort que l'on a prétendu qu'ils avaient été rendus à l'Italie.

(2) Voyez entre autres l'ouvrage qui a pour titre : *Characaturas by Leonardo da Vinci from Drawing by W. Hollard ont of the Portland Museum.* 1786, in-4°













ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXXI.

PRÉSENTATION DE L'ENFANT JÉSUS AU TEMPLE.

Tableau de FRA BARTOLOMEO DI SAN-MARCO,

NÉ EN 1469, MORT EN 1517.

NOTICE SUR FRA BARTOLOMEO.

La courte carrière de ce peintre (il mourut à peine âgé de quarante-huit ans), et plus encore sa profession de moine, ne lui permirent ni de produire beaucoup d'ouvrages, ni de donner à ses rares talents tout leur essor.

La vue des admirables productions de Léonard de Vinci, et aussi quelques leçons de ce grand maître, lui apprirent ce qu'était la grace en peinture; il était déja grand dessinateur, et plus coloriste peut-être que Léonard.

D'un caractère faible et timide, et dévot à l'excès, il se laissa épouvanter par les déclamations fanatiques du Dominicain *Savonarole*, qui semait alors le trouble dans Florence, et attaquait à la fois la cour de Rome et le gouvernement des Médicis; et l'on vit un jour Bartolomeo livrer publiquement aux flammes des productions de son pinceau, qui certes n'avaient rien de coupable, mais dans lesquelles il se trouvait par hasard quelques nudités. Et cependant il n'était point encore moine; mais il ne tarda pas à le devenir. Il était avec Savonarole dans le couvent des Dominicains, lorsqu'on vint arrêter, comme entaché d'hérésie, ce fougueux antagoniste de l'infame pape Alexandre VI. Le combat que les Dominicains livrèrent aux archers pour leur disputer la proie qu'ils venaient chercher, les dangers que Bartolomeo courut dans cette bagarre, lui inspirèrent une si grande terreur, qu'il fit vœu de prendre l'habit religieux, s'il en sortait sain et sauf. Peu après il accomplit ce vœu; et, pendant plusieurs années, il abandonna les pinceaux.

Mais Raphaël, qui, comme nous l'avons dit dans la précédente Notice, était venu à Florence étudier les cartons de Léonard de Vinci, visita Frère Bartolomeo dans sa retraite, et ranima son goût pour la peinture. Le moine devint bientôt un maître en quelque sorte pour Raphaël, qui apprit de lui les règles de la perspective et l'art de draper les figures. Fra-Bartolomeo avait fait de cette dernière partie de l'art une étude approfondie, et il passe pour être l'inventeur du *mannequin* à ressort, machine si nécessaire pour étudier et bien rendre les ondulations et les plis des vêtements.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Le tableau de Bartolomeo qu'offre ici notre planche, prouve que l'usage où l'on était depuis si long-temps, de placer symétriquement les personnages dans les compositions pittoresques, n'avait point encore cessé. Bientôt après, Raphaël, Michel-Ange et presque tous les maîtres de l'époque, à leur exemple, renoncèrent à cette règle gênante, et débarrassèrent l'art de la peinture de bien d'autres entraves.

Au milieu du tableau est le pontife hébreu qui vient de recevoir des mains de la Vierge le divin enfant. La Vierge avance les mains comme pour le soutenir encore, et le regarde avec une affection mêlée de respect. Elle est debout a la droite du pontife, enveloppée d'une longue draperie qui lui couvre même la tête; de l'autre côté, saint Joseph, vêtu aussi d'un très-long manteau, mais la tête nue, tient dans les mains un cierge allumé et une colombe. Il semble absorbé dans ses réflexions.

Cette composition est d'une simplicité noble, d'un style naïf et cependant élevé. On y remarque les qualités distinctives de son auteur, la grace et l'harmonie.



ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXXII.

LA VIERGE, L'ENFANT JESUS ET SAINT JEAN.

Dessin de FRA BARTOLOMEO DI SAN-MARCO (1).

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

La Vierge, assise au milieu d'une campagne, tient sur ses genoux l'enfant Jésus, qui se soulève comme pour jouer avec le petit saint Jean. Le jouet que lui présente celui-ci est une longue croix, que l'enfant Jésus semble repousser de la main. Le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, plane sur cette scène. D'un côté est un moine debout, qui semble apercevoir et invoquer la divine colombe; du côté opposé, un autre moine, les bras croisés, réfléchit profondément sur le grand mystère qu'annoncent les jeux des deux enfants.

Peut-être cette composition est-elle moins simple qu'elle ne le paraît au premier coup d'œil. Nous y croyons entrevoir un sens mystique : elle est certainement le résultat d'une longue et pieuse méditation.

Au reste, rien de plus naturel que la pose de la Vierge, ni de plus beau que sa figure. C'est encore bien là que l'on retrouve le charme que Frère Barthélemi savait donner à ses têtes.

(1) Voyez une Notice sur ce peintre dans l'explication de la planche précédente.



ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXXIII.

DES LABOUREURS OCCUPÉS A LA PLANTATION D'UNE VIGNE.

Dessin d'ANDREA DEL SARTO,

NÉ EN 1488, MORT EN 1530

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Le nom de famille d'*Andrea* était *Vannuchi;* on lui donna le surnom *del Sarto,* sous lequel il est bien plus connu, parce que son père était tailleur. Ses parents voulurent d'abord en faire un orfèvre; mais bientôt il fallut le laisser s'adonner exclusivement à la peinture, art pour lequel il avait les plus heureuses dispositions. Il se forma beaucoup moins dans les ateliers des autres peintres, que par l'étude des ouvrages de deux grands maitres ses contemporains, Léonard de Vinci et Michel-Ange; mais il sut toujours éviter l'exagération du second, qui avait la manie de montrer en toute occasion ses connaissances anatomiques.

Les peintures à fresque dont il décora les cloitres de plusieurs couvents à Florence lui firent promptement une grande réputation. Mais, comme l'observe un écrivain (M. Levesque), « sa modestie nuisit à sa fortune; il savait faire de bons ouvrages, mais il ne savait pas les bien faire payer. » Les voyageurs en Italie s'empressent d'aller voir, dans le cloitre des Servites à Florence, une de ses plus belles fresques, la *Madona del Sacco,* nom qui lui est venu de ce que dans le tableau on a peint saint Joseph appuyé sur un sac. Mais si l'on en croit la tradition, qui pourrait bien être fabuleuse, ce sac ne fut mis là par l'artiste que parce qu'un sac de bled devait être et fut la récompense de son travail. Michel-Ange et Titien ne pouvaient se lasser de regarder et d'admirer cette belle Madone, quoique la manière, de l'un des deux surtout, contrastât étrangement avec celle d'Andrea del Sarto.

Ce peintre, qui avait plus de célébrité que de richesse, fut un des artistes qui, sur l'invitation de François IER, s'empressèrent de venir décorer ses châteaux. Il fut même distingué de ce brillant monarque, et comblé de bienfaits; mais il abusa de sa confiance : revenu dans sa patrie avec la mission d'acheter des tableaux pour le roi, il dissipa l'argent qu'on lui avait remis pour ces achats. Il s'occupait des moyens de rentrer en grace, malgré sa faute, lorsque, victime de la peste qui désolait Florence, il mourut, à peine âgé de quarante-deux ans.

Malgré la brièveté de sa vie, il a beaucoup produit; et tout ce qui reste de lui est très-estimé. Ses compositions sont souvent froides, les caractères de ses têtes sans élévation, quoique d'une grande vérité; mais il peignait d'un pinceau très-moelleux, et cette qualité d'exécution était rare de son temps.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Le dessin d'*Andrea del Sarto* que nous donnons ici est fait à la plume, lavé au bistre et retouché au blanc. On a cru y voir Noé, qui, aidé de ses enfants, plante la vigne. Nous ne pouvons y voir, nous, que des laboureurs des environs de Florence, auxquels un chef ou maître, enveloppé d'un ample manteau, ordonne divers travaux, et entre autres des plantations. Les attitudes sont d'une grande justesse, et les têtes des ouvriers, qui ont un caractère de bassesse et de stupidité, d'une parfaite exactitude.



Andrea del Sarto del. — [illegible] f.

[illegible] du Cabinet de M.[illegible]

ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXXIV.

UNE JEUNE FEMME. — UNE FEMME DRAPÉE

Deux dessins : l'un de FRA FILIPPO LIPPI; l'autre de RAFFAELINO DEL GARBO.

NOTICE SUR CES DEUX ARTISTES.

De ces deux artistes, l'un florissait au milieu du seizième, et l'autre dans le premier quart du dix-septième siècle. Il nous était donc assez difficile de placer chronologiquement la planche où se trouvent réunis deux échantillons de leur manière de dessiner, puisqu'un intervalle de plus de soixante ans les sépare l'un de l'autre.

Le plus ancien (*Filippo Lippi*) est célèbre par des aventures romanesques. D'abord moine, il s'enfuit de son couvent, fut pris par les Barbaresques, et, après un assez long esclavage, fut renvoyé en Italie par son maître, qui avait eu occasion de connaître et d'admirer ses talents dans la peinture.

Il eut toute sa vie pour les femmes une passion telle, qu'il ne se rebutait ni par les obstacles, ni par les dangers. Beau et spirituel, il réussissait souvent à plaire : à Prato, en Toscane, il séduisit une belle pensionnaire d'un couvent (*Lucrezia Buti*), et l'enleva. Réclamée par sa famille, elle ne voulut point le quitter, bien qu'elle sût qu'en sa qualité de moine il ne pouvait l'épouser.

Mais à Spolette, où il était occupé à peindre la cathédrale, une autre aventure amoureuse lui devint funeste. Il s'était fait aimer d'une grande dame, dont les parents l'empoisonnèrent.

On voit d'excellents tableaux de *Fra Filippo*, à Naples, à Padoue, à Florence, etc. Il se distinguait surtout par le dessin.

Né vers l'an 1400, il avait cinquante-sept ans lorsqu'il périt. Il ne laissa qu'un fils, âgé de dix ans, qu'il avait eu de Lucrèce, et à qui il avait déja donné quelques leçons de dessin. Ce fils, qui est connu sous le nom de *Filippino Lippi*, n'eut pas tous les talents de son père, bien qu'il ait eu quelque célébrité, surtout dans le genre du paysage.

Raffaelino del Garbo, artiste dont il nous reste à parler, fut un des élèves de *Filippino Lippi*, et le surpassa dans le genre gracieux. C'est ce qui lui mérita le surnom *del Garbo*. On montre de ce maître, à Florence et à Rome, des peintures remarquables par la grace et le coloris.

Il mourut en 1524, âgé de cinquante-huit ans.

EXPLICATION DE LA PLANCHE

Les dessins que nous donnons ici des deux maîtres, objets de la précédente Notice, ne sont que des *études*.

Celui de *Fra Filippo*, sur papier bleu, représente deux fois la tête, et ensuite le portrait en pied d'une jeune femme, dans une attitude simple et modeste. C'est probablement une tête faite de *souvenir*. L'artiste, qui devenait toujours amoureux des femmes à la première vue, passait ensuite des jours entiers à en retracer plusieurs fois les traits, tels qu'ils étaient restés empreints dans son imagination. On a conservé de ces *souvenirs* quelques monuments, qui sont recherchés des amateurs.

L'autre dessin, qui est de *Raffaelino del Garbo*, ne peut donner aucune idée de son genre de talent C'est une simple étude; mais cette femme drapée est d'un beau caractère, d'un grand style.





Fr. Hipp. Dupont del.

Tiré du Cabinet de M. Simon

ÉCOLE FLORENTINE

PLANCHES LXXV ET LXXVI.

Dessins à la plume de MICHEL-ANGE BUONAROTTI,

NÉ EN 1474, MORT EN 1563

NOTICE SUR MICHEL-ANGE.

Nous n'entreprendrons point de donner ici l'histoire, même abrégée, de cet artiste si justement célèbre, le plus grand peut-être des artistes qui, depuis la renaissance des arts, ont illustré l'Occident; de cet homme extraordinaire qui fut à la fois sculpteur, peintre, architecte et poète, et de qui l'Arioste, jouant sur son nom, a dit:

Michel, più che mortal, angiol divino (1).

Sa laborieuse vie se trouve retracée dans mille ouvrages, et elle fut même écrite de son vivant par deux de ses élèves (*Vasari* et *Ascanio Condivi*). C'est là qu'on peut voir comment le père de Michel-Ange, noble Florentin, s'opposa au penchant que son fils manifestait pour la culture des beaux-arts; comment Laurent le Magnifique, qui aimait et protégeait les artistes et les hommes de lettres, s'empressa, au contraire, d'aider au développement du génie d'un enfant si précoce, en l'établissant dans son propre palais, au milieu de ses enfants; comment, pendant tout le cours de sa longue vie, Michel-Ange remplit Rome et Florence de monuments, dans les trois principaux arts du dessin, qui seront toujours l'ornement et la gloire de ces deux belles cités.

Dans toutes ses compositions il se montrait noble, grave, sévère: aussi fut-il appelé le *Dante des arts*. Il est vrai que le Dante, ce poète dont il ne cessait de lire et d'apprendre les sombres et souvent terribles productions, semblait lui avoir transmis son génie. Ce qu'il y a de singu-

---

(1) *Orlando Furioso*, chant XXXIII, strophe 2. — L'Arioste cite dans cette strophe un assez grand nombre d'artistes ses contemporains; ce qui nous engage à la donner ici tout entière:

E quei che furo a nostri dì, o son'ora,
Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,
Duo Dossi, e quel, che a par sculpe e colora,
Michel, più che mortale, angel divino,
Bastiano, Rafael, Tizian, che onora
Non men Cador, che quei Venezia e Urbino;
E gli altri, di cui tal l'opra si vede,
Qual della prisca età si legge e crede, etc

On voit comment, dans ce beau siècle, les noms des grands artistes étaient répétés dans toute l'Italie et partout honorés. Ce fut vraiment l'âge d'or des beaux-arts

lier, c'est qu'il était naturellement d'un caractère gai, épigrammatique, ami des plaisirs (1).

On lui reproche, peut-être avec raison, d'avoir trop montré, dans tous les ouvrages de sculpture et de peinture qui sont sortis de ses mains, ses connaissances anatomiques. Personne, il est vrai, n'était plus instruit que lui dans la science de l'anatomie; il l'avait étudiée avec persévérance pendant douze années : rien de moins étonnant qu'il ait fait parade de son savoir.

Ce n'est point ici le lieu d'énumérer tous les chefs-d'œuvre qu'a produits Michel-Ange; nous n'en citerons que trois, mais ce sont les plus connus de tous les amateurs des arts.

En *sculpture*, rien n'égale la fierté, la majesté de la statue de *Moïse*, qu'on va voir encore avec admiration dans une église de Rome. Elle devait être employée, ainsi qu'une multitude d'autres, au tombeau de Jules II, de l'exécution duquel Michel-Ange avait été chargé, dont il avait fait le plan, mais qu'il ne termina point, quoiqu'il y eût long-temps travaillé. Au premier coup d'œil tout paraît exagération dans cette statue; on dirait que l'artiste a voulu représenter un être sans modèle dans la nature. Mais voyons ce qu'en pensent les véritables artistes, qui seuls peut-être ont droit de l'apprécier, d'en juger le mérite

« Ce qui nous reste de ce cénotaphe (le tombeau de Jules II), doit faire regretter qu'il n'ait pu être achevé. Quel musée eût offert cette réunion de quarante statues semblables à ce *Moïse*, placé si loin de sa destination première, et que nous avons tous admiré à *Saint-Pierre-aux-Liens!* Cette figure est surhumaine; elle semble étrangère à la nature mortelle : c'est un rêve, mais un rêve du Dante, de Milton; un rêve tel qu'Homère en avait lorsqu'il décrit ses dieux ou ses héros. L'exécution est d'une vérité et d'une hardiesse admirables. Si Michel-Ange eût pu achever cette série de statues, plus nombreuse que la famille de Niobé, nous aurions eu en marbre le pendant des fresques sans rivales de la *Chapelle Sixtine* (2). »

C'est dans cette Chapelle Sixtine que Michel-Ange a prouvé qu'il aurait pu être aussi bon peintre qu'excellent sculpteur. Là se voit son fameux *Jugement dernier*, la plus grande et la plus étonnante fresque qui existe au monde : mais, comme le Moïse, un tel tableau ne saurait être apprécié par les demi-connaisseurs, par ceux qui ne demandent aux artistes que de plaire par le charme du coloris, par la sagesse de la composition. Ce n'est donc point aux gens du monde, aux amateurs ordinaires des arts, qu'il appartient de juger une production de ce genre; mais voyons ce qu'en pensait le véritable, le profond et savant artiste que nous venons de citer : « Quel effrayant travail, s'écrie-t-il, n'a pas exigé un si vaste ouvrage où la moindre partie de la figure la moins importante, est rendue avec une science, une rectitude, une vérité qui décèle pour chaque chose l'étude du modèle vivant! Pas une attitude qui ne soit dans la nature, pas un muscle qui ne soit à sa place, pas un raccourci qui ne soit rendu d'une manière irréprochable; et cette perfection de détails est répandue sur une immense

---

(1) C'est ainsi que nous le représente, dans ses Mémoires, *Benvenuto Cellini*, qui vécut familièrement avec lui, à Rome, pendant quelques années. Suivant Benvenuto, Michel-Ange présidait à toutes les réunions joyeuses des jeunes artistes qui habitaient Rome de son temps; et quelles étaient ces réunions? de véritables orgies, dans lesquelles il était défendu de paraître sans amener avec soi sa maîtresse, ou, à défaut de maîtresse, une courtisane : et à cette époque Michel-Ange était déjà d'un âge mûr, touchait presque à la vieillesse

(2) Nous tirons cette citation d'une *Vie de Michel-Ange*, inédite, et dont nous possédons le manuscrit, qui forme un assez gros volume in-4°. C'est le dernier ouvrage de feu *Mazois*, célèbre architecte, auteur de la *Description de Pompéi*, de la *Maison de Scaurus*, etc. Enlevé à l'âge de quarante ans, en 1827, aux arts qu'il honorait, aux lettres qu'il cultivait, il n'a pu entièrement achever cette *Vie de Michel-Ange*, à laquelle il travaillait avec intérêt; car Michel-Ange était pour lui un être presque divin, auquel il aurait voulu que les artistes rendissent une espèce de culte. Il ne se dissimulait pas qu'eux seuls peuvent bien sentir et apprécier le mérite d'un tel maître.

composition! et cet homme fécond, inépuisable, a représenté avec une profusion étourdissante la foule des morts qui doivent sortir des entrailles de la terre au jour du jugement pour peupler les cieux et les enfers! Rien n'égale en peinture cette production gigantesque, qui est la plus haute expression du possible dans cet art, le *nec plus ultrà* de la science, du génie, du courage et de la persévérance (1). »

En architecture, Michel-Ange occupera aussi le premier rang, si l'on veut lui attribuer l'honneur d'avoir élevé la superbe église de Saint-Pierre à Rome. Mais, avant lui, le Bramante avait fait le plan de ce monument, et même en avait commencé l'exécution. San-Gallo, autre architecte, l'avait continué, mais en modifiant le plan primitif. Michel-Ange vint ensuite, réforma tous les plans de ses devanciers, et c'est bien d'après ses dessins qu'a été achevé l'édifice qui existe aujourd'hui. Sans doute il dut conserver quelques idées et d'assez grandes parties du travail de ses devanciers, ce qui certainement mit son génie à la torture; et c'est pourtant ce qui fait qu'il ne peut jouir exclusivement de la gloire d'avoir élevé le plus vaste et le plus magnifique des temples qu'on ait consacrés à l'Éternel.

Les *Poésies* de Michel-Ange auraient peut-être fait sa réputation, si elle n'eût été tout autrement fondée sur des productions d'un genre bien différent. Tout ce que nous en dirons ici, c'est qu'elles rappellent la manière de Pétrarque : comme celles du chantre de Laure, elles sont d'une amoureuse mélancolie (2).

Nous regrettons de n'avoir à offrir ici que deux planches lithographiées d'après les dessins de ce grand maitre; mais ces simples dessins suffiront pour donner une idée de sa manière.

EXPLICATION DES PLANCHES.

PLANCHE LXXV

ÉTUDES D'ANATOMIE.

Cette planche n'a rien d'attrayant pour les yeux. Ce sont des traits rapidement tracés à la plume par Michel-Ange, qui nous montrent une figure nue dont tous les muscles sont très-saillants, et, de plus, un bras, une tête, etc., dessinés avec la même fougue, la même hardiesse; ce sont enfin des études anatomiques, de simples souvenirs. Mais les artistes y reconnaîtront le caractère ferme, heurté, souvent exagéré de toutes les productions de cet artiste, qui n'a jamais sacrifié aux graces.

PLANCHE LXXVI.

DESSIN OU PROJET DE STATUE. — PROJET DE TABLEAU OU DE BAS-RELIEF

Le plus grand de ces dessins représente une femme assise, largement drapée, et dont un voile, ou plutôt une partie de son manteau, couvre la moitié du visage. Son expression est celle de la plus vive douleur.

---

(1) *Vie* manuscrite *de Michel-Ange*. — Voyez la note précédente.

(2) M. Varcollier, jeune littérateur, qui a fait en Italie une étude approfondie des beaux-arts, a publié tout récemment, en un volume in-8°, une traduction des *Poésies de Michel-Ange*, qu'il a enrichie de notes intéressantes.

Ce dessin est une étude des figures dont Michel-Ange a couvert les tombeaux des Médicis à Florence.

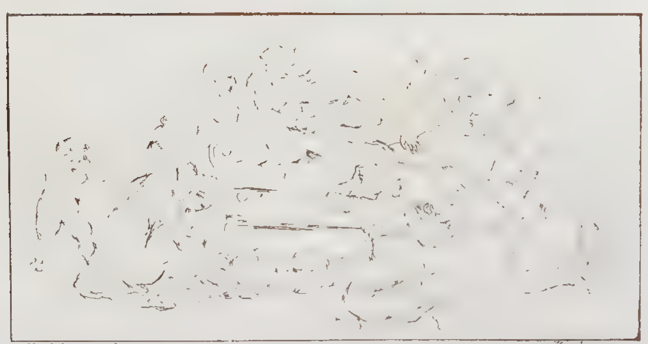
Le second dessin est probablement le sujet de quelque bas-relief destiné aussi à l'ornement d'un tombeau.

Que ce soit là le sujet d'un bas-relief ou d'un tableau, toujours est-il vrai que la composition en est admirable.

Un homme, un vieillard, à ce qu'il semble, expire étendu sur son lit. Tous les nombreux personnages qui l'entourent ont une action, un rôle dans ce drame douloureux. L'un soutient affectueusement d'une main la tête du moribond, et, penché sur lui, le considère avec regret et pitié; un autre personnage, le médecin sans doute, tient une main posée sur son cœur, et se tournant vers un vieillard qui s'empressait d'apporter une potion, il semble lui dire : « Il n'est plus temps, les mouvements du cœur ont cessé. » Les autres témoins de la scène expriment tous, dans leurs attitudes variées, les sentiments qui les agitent. L'un, qui se tient debout, paraît livré au plus violent désespoir; plus loin, un enfant s'arrache les cheveux. Aux deux bouts du lit sont des femmes dans la plus grande désolation; l'une est à genoux et les cheveux épars; l'autre est assise sur le sol, et dans l'attitude que les anciens donnaient à leurs statues, lorsqu'ils voulaient représenter des personnages livrés à l'affliction ou à de profondes rêveries.

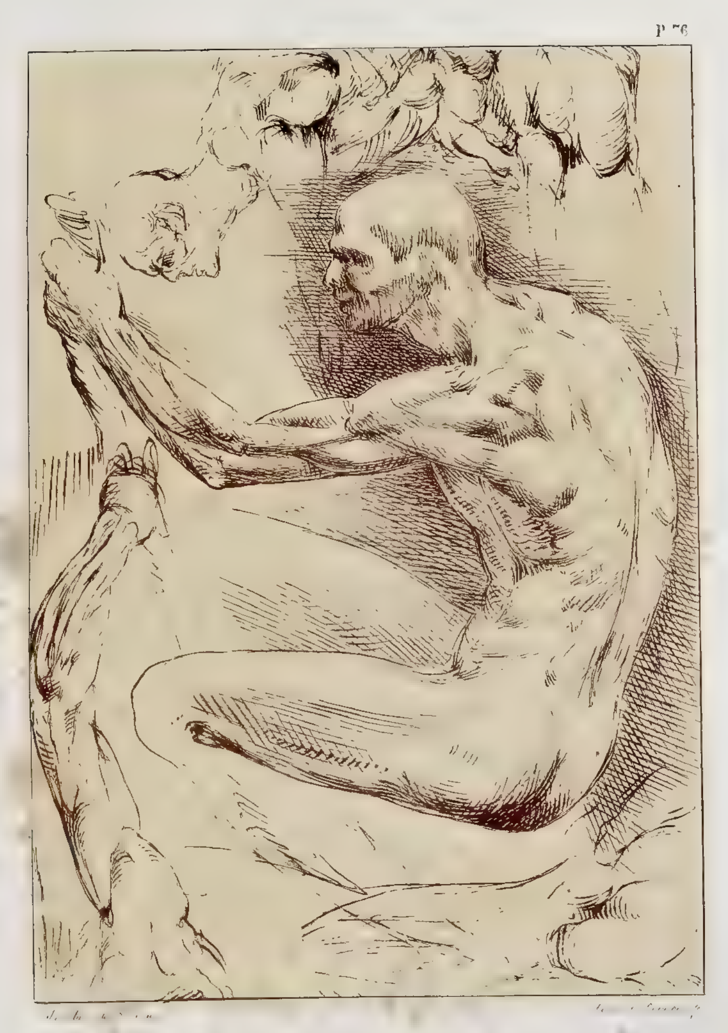
C'est avec des traits rapidement jetés, à peine tracés visiblement sur un lambeau de papier, que le grand Michel-Ange a exprimé une scène si intéressante, a su donner à tous les personnages qu'il y a introduits, du sentiment, de la vie. C'est bien là que l'on peut reconnaître le sublime auteur du *Jugement dernier*.





Michel Ange del.

Tiré du Cabinet de M.r Denon



Cab. du Calme à M.r Denon

ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXXVII.

LE SACRIFICE D'ABRAHAM

Dessin à la plume de BECCAFUMI,

NÉ EN 1484, MORT EN 1549.

NOTICE SUR CET ARTISTE.

Domenico Mecherino (c'est le véritable nom de cet artiste) n'était d'abord, comme Giotto (1), qu'un pauvre berger. Il dut son surnom de *Beccafumi* à un riche bourgeois de Sienne, qui, l'ayant vu s'amuser, en gardant ses troupeaux, à tracer quelques grossiers dessins sur une pierre, l'emmena avec lui, et le fit étudier sous des maîtres siennois. C'est donc à l'école de Sienne que ce maître appartient; mais nous la confondons, comme nous l'avons déjà remarqué, avec l'école florentine.

Il s'appliqua d'abord à imiter le Perugin, et ne put jamais entièrement abandonner la manière de ce premier modèle.

Cependant il vit à Rome les ouvrages de Michel-Ange et de Raphaël, et les étudia avec fruit. On reconnaît qu'il avait de la correction, de la facilité et un bon goût de composition. C'est sa patrie qui possède presque tous ses meilleurs ouvrages. Rien ne lui fit plus d'honneur que le pavé que l'on voit encore dans la grande église de Sienne. Deux sortes de pierres ont été employées dans son exécution, les unes blanches pour les lumières, les autres d'une couleur obscure pour les ombres. Ce genre de travail n'est plus en usage.

Beccafumi a aussi gravé en bois, au burin, a sculpté en marbre, et jeté des ouvrages en bronze.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Le dessin de Beccafumi que contient notre planche est d'une plume large et plein de vigueur.

Un ange arrête le bras d'Abraham à l'instant même où il tient le couteau levé sur la tête de son fils.

---

(1) Voyez la Notice sur cet artiste, planche LXIV.

Nous ne saisissons pas trop le rapport que peut avoir avec cette scène le sujet représenté au bas de la planche. Que signifie ce jeune homme entre ces deux vieillards assis, dont l'un semble dormir, dont l'autre porte une coupe à sa bouche? Peut-être est-ce là une première idée de quelque autre tableau que l'artiste avait intention d'exécuter



Becafumi del. H.lle Bouteiller sc.

Tiré du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHES LXXVIII ET LXXIX.

Dessins de BACCIO BANDINELLI,

NÉ EN 1487, MORT EN 1559

NOTICE SUR CET ARTISTE.

Baccio (diminutif de *Bartolomeo*) Bandinelli, fils d'un orfèvre de Florence, annonça dès l'enfance d'heureuses dispositions pour les arts du dessin, surtout pour la sculpture. Il parvint dans la suite, autant par intrigue que par ses talents, à capter la bienveillance du grand-duc et encore plus de la grande-duchesse, et fut long-temps l'artiste à qui furent confiés les travaux les plus importants pour l'embellissement du palais et de la ville.

Jaloux de tous les grands artistes qui florissaient en même temps que lui en Italie, il abusa de la faveur dont il jouissait à la cour de Toscane, pour les persécuter; il dépréciait leurs ouvrages, leur enlevait souvent les travaux qu'on leur avait ordonnés, les forçait à quitter leur patrie.

Il fut accusé d'avoir détruit, pendant la nuit, et en s'introduisant furtivement dans la salle du conseil, les cartons que Léonard de Vinci et Michel-Ange avaient préparés en concurrence pour les peintures qui devaient orner cette salle; cartons qui excitaient l'admiration générale, et que Raphaël, pendant son séjour à Florence, avait étudiés avec soin.

Sa haine pour Michel-Ange se manifesta en plusieurs autres occasions qu'il serait trop long de rappeler ici. Pour le bien connaître, il faut lire les mémoires de *Benvenuto Cellini.* A l'en croire, c'était un homme cupide, sans talents, qui voulait tout entreprendre et ne pouvait rien finir; mais il faut savoir que *Benvenuto* parle de l'un de ses plus grands ennemis, d'un artiste avec lequel il avait eu les plus vives altercations, et qu'un jour il faillit de poignarder aux yeux même du grand-duc (1).

La vérité est qu'il ne se distingua nullement dans l'art de la peinture; et aussi qu'il l'abandonna après quelques essais : à peine cite-t-on de lui quelques tableaux; mais, quoi qu'en dise *Benvenuto*, ce ne fut point un sculpteur vulgaire. Florence possède plusieurs

---

(1) Voyez dans les Mémoires de *Benvenuto Cellini*, p. 412 et suiv. de la traduction française, le récit de cette déplorable scene, dans laquelle *Benvenuto* critiqua avec amertume tous les défauts des ouvrages de Bandinelli, et où celui-ci, écumant de rage, accabla son antagoniste des plus grossieres injures, et s'oublia jusqu'à l'appeler, en présence du duc, infame sodomite. Il faut savoir que Benvenuto n'avait pas, en fait de mœurs, une réputation excellente, et qu'à Paris, il avait été accusé, devant un tribunal, du crime que l'on reproche aux Florentins

statues et monuments de *Bandinelli*, qui doivent lui assurer un rang distingué dans la sculpture.

Ajoutons de plus que ses dessins sont très-recherchés.

EXPLICATION DES PLANCHES

PLANCHE LXXVIII

L'ENTRÉE DANS L'ARCHE

Le dessin de Bandinelli tracé sur notre planche représente Noé, qui, guidé par un ange qu'il aperçoit dans le ciel, et, précédé de deux de ses fils, cherche à faire entrer dans l'arche plusieurs espèces d'animaux. La femme et deux filles du patriarche, placées à une large fenêtre pratiquée au-dessus de la porte, contemplent ce spectacle.

Il y a assez peu de génie dans cette composition; mais le dessin en est exact, et l'auteur y fait preuve de connaissances en anatomie. Bandinelli avait la prétention, non-seulement de rivaliser avec Michel-Ange, mais de le surpasser même dans cette science.

PLANCHE LXXIX

UN SUJET DE BAS-RELIEF

Nous supposons, sans aucune preuve, que c'est là un sujet de bas-relief. Ce qui nous le fait croire, c'est que toutes les figures sont rangées à peu près sur le même plan. Nous n'attribuons point ce dessin à Bandinelli lui-même, parce que nous n'y retrouvons pas tout-à-fait sa manière, bien qu'il ait quelque rapport avec celui qui précède; il nous paraît seulement sorti de son école.

Il serait difficile d'en expliquer le sujet. Dans une première moitié, qui semble faire une scène à part, un groupe de femmes dans la douleur suivent toutes la même route; on dirait qu'on les mène en esclavage. L'une d'elles, plus vieille que les autres, s'est prosternée, et semble implorer en vain la clémence de plusieurs personnages placés dans l'autre partie du tableau.

De ces personnages (et ce sont aussi des femmes) deux semblent attentifs au spectacle qu'offre la scène précédente. Une autre femme, qui porte d'une main deux seaux ou grands vases à anse, semble vouloir, au contraire, s'éloigner du lieu où se passe l'action.

Il y a de l'expression dans presque toutes ces figures, et beaucoup de vérité dans les poses.



Baccio Bandinelli. TIRÉ DU CABINET DE M.r DENON. *M.lle Bouteillier Sculp.*

P. 79



ÉCOLE FLORENTINE

PLANCHE LXXX.

DESCENTE DE CROIX

Dessin par DANIEL RICCIARELLI, dit DANIEL DE VOLTERRE,

NÉ EN 1503, MORT EN 1566

NOTICE SUR DANIEL DE VOLTERRE.

C'est de *Volterra*, ville de la Toscane où il était né, que Daniel *Ricciarelli* prit le surnom par lequel il est le plus ordinairement désigné.

Ami de Michel-Ange, il imita si bien sa manière, que l'on ne sait souvent à qui des deux attribuer avec certitude tels tableaux qui ornent nos galeries. Mais il est certainement le seul auteur, bien qu'il ait été aidé des conseils de son ami, de la célèbre *Descente de Croix*, que tous les voyageurs vont admirer dans l'église de la Trinité-du-Mont. Après la Transfiguration par Raphaël, c'est le plus beau tableau qui soit à Rome.

Daniel de Volterre n'était pourtant pas un artiste de génie; mais il avait le sentiment du beau, et cherchait la perfection dans tous ses ouvrages. Aussi travaillait-il difficilement et avec une extrême lenteur

Vers le milieu de sa carrière, il quitta la peinture pour se livrer uniquement à la sculpture. On a de lui, à Rome, une fontaine et quelques autres ouvrages généralement estimés. Son dernier ouvrage fut un cheval de bronze, qu'il avait fait sur la demande de Catherine de Médicis. Ce cheval était destiné à porter une statue de Henri II; mais il fut employé à porter celle de Louis XIII, que l'on voyait sur la Place-Royale, à Paris.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Le dessin de Daniel de Volterre que nous offrons ici, et dont l'original est au bistre (1) rehaussé de blanc, sur papier bleu, peut être regardé comme une esquisse de sa belle Descente de Croix.

En l'examinant bien on sentira toute la justesse de l'éloge que *Lanzi* fait du

---

(1) Presque tous les dictionnaires font le mot *bistre* féminin; mais les artistes (et il faut bien se conformer à leur langage) ont toujours appelé *du bistre*, cette dissolution de suie dans l'eau, dont ils se servent pour laver leurs dessins.

tableau. «On croit assister, dit-il, à la lugubre scène que l'artiste a voulu représenter. Le corps affaissé du Rédempteur semble tomber *come corpo morto*. Tous les autres personnages remplissent quelques pieux offices; les uns soutiennent, d'autres s'apprêtent à recevoir cette dépouille sacrée du Dieu-Homme. La Mère de Dieu est tombée évanouie aux pieds de l'instrument du supplice de son Fils (1).» Ce tableau a été imité, copié tant de fois, qu'il serait fort inutile d'en faire une plus ample explication.

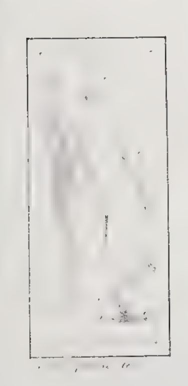
Au-dessous de l'esquisse de la Descente de Croix on a rempli le vide qui existait sur la planche par de petits dessins de *Taddeo Zuccaro*, peintre qui appartient à l'école romaine, et que nous ferons connaître, ainsi que son frère Frédéric, lorsque nous nous occuperons de cette école.

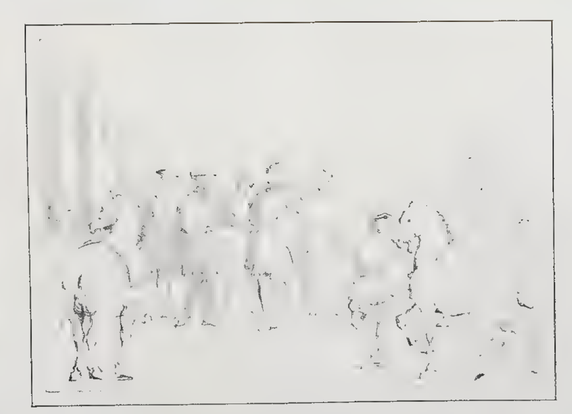
Dans le plus considérable de ces dessins, qui sont au crayon rouge, nous croyons voir représentée une entrevue de *François Ier* et de *Charles V*. Les deux souverains sont descendus de cheval, et se donnent la main en présence du pape Paul III et de quelques cardinaux.

Ce n'est là qu'un léger *croquis;* mais il est tracé avec esprit et goût.

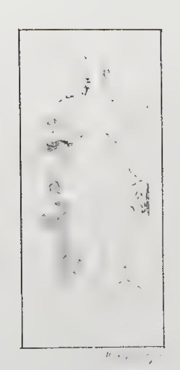
(1) Lanzi, *Storia pittorica*, t. Ier, p. 149.











ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXXXI.

LA MANNE DANS LE DÉSERT

Dessin, divisé en trois parties, de GEORGES VASARI,

NÉ EN 1512, MORT EN 1574

NOTICE SUR CET ARTISTE.

Georges *Vasari* est plus connu des amateurs en peinture par le livre qu'il publia en 1568 sur les *Vies des Peintres, Sculpteurs et Architectes* (1), que par ses travaux comme artiste. Il est peu d'artistes pourtant qui aient été plus employés que lui. On trouve de ses ouvrages à Pise, à Florence, à Rome, à Pérouse, à Naples, etc. Aussi, quoiqu'il fût né pauvre, il finit par se voir possesseur d'une fortune honnête. *Benvenuto Cellini*, dans ses mémoires (2), en parle d'une manière assez défavorable : il l'avait aidé dans sa détresse, et il fut payé d'ingratitude.

Si Vasari, comme peintre, n'a pas montré de talents transcendants, bien qu'il fût l'ami, l'élève même de Michel-Ange, on ne peut cependant méconnaitre qu'il était assez correct dans son dessin, que ses compositions étaient ingénieuses; mais son coloris était dur et faible, ses draperies sèches et maniérées. Il abusa presque toujours de sa facilité dans le travail : il peignait avec une promptitude extraordinaire; mais aussi ne donnait-il point à ses productions ce *fini* qui est un des principaux mérites dans les ouvrages de l'art.

N'oublions pas d'ajouter qu'il se distingua dans l'architecture.

Comme écrivain il montra un jugement sain, des connaissances dans la théorie des arts; et son style n'est point dépourvu d'élégance. Ami de tous les artistes et des gens de lettres qui vivaient à Rome dans ce beau siècle dont s'honore l'Italie, il leur distribua, dans son grand ouvrage, des éloges que la postérité n'a pas toujours ratifiés. Mais Lanzi a quelquefois relevé avec trop d'amertume (3) ses fausses opinions et ses erreurs.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Le dessin de Vasari que nous voyons ici offre probablement le sujet de quelque

(1) En 3 vol. in-4°. — Cette premiere édition a été suivie, en différents temps, d'un grand nombre d'autres, dans lesquelles on a corrigé les erreurs et combattu quelquefois les opinions de l'auteur.

(2) Chapitre 12.

(3) Dans la *Storia pittorica della Italia*

grande composition que la forme de la salle où elle devait être placée obligeait de diviser en trois parties ou fragments.

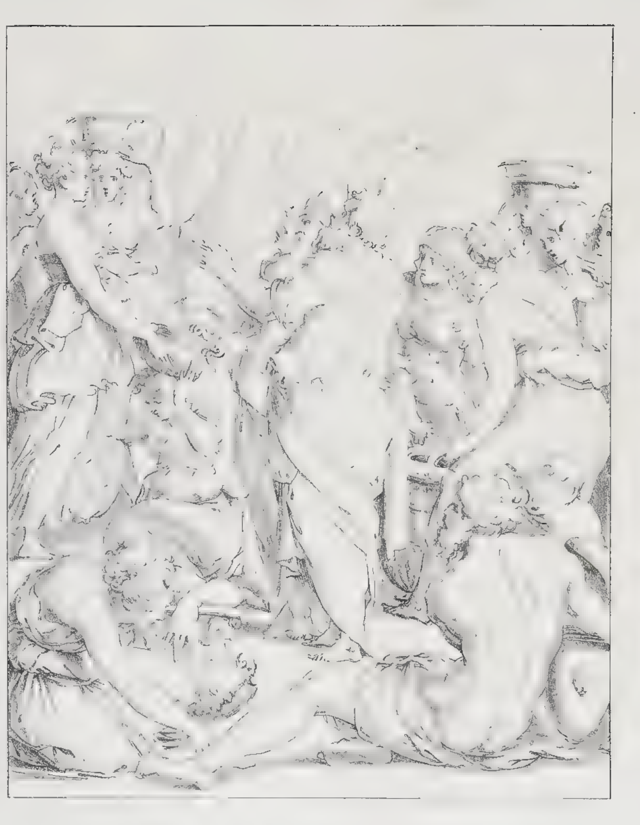
Au milieu de la composition paraissent, comme principaux personnages, Moïse et Aaron. Les mains jointes, Moïse, regardant le ciel, semble s'entretenir avec Dieu, ou lui rendre grace de la manne qu'il a si miraculeusement prodiguée aux enfants d'Israël. Pendant sa prière, femmes, enfants, vieillards, tous sont occupés à remplir des vases, des paniers, de la nourriture céleste. Le sujet du tableau paraît avoir été tiré de ces versets : « *Quibus ait Moyses : Iste est panis quem Dominus dedit vobis ad vescendum... colligat unusquisque ex eo quantùm sufficit ad vescendum : gomor per singula capita, juxtà numerum animarum vestrarum quæ habitant in tabernaculo sic tolletis* (1). »

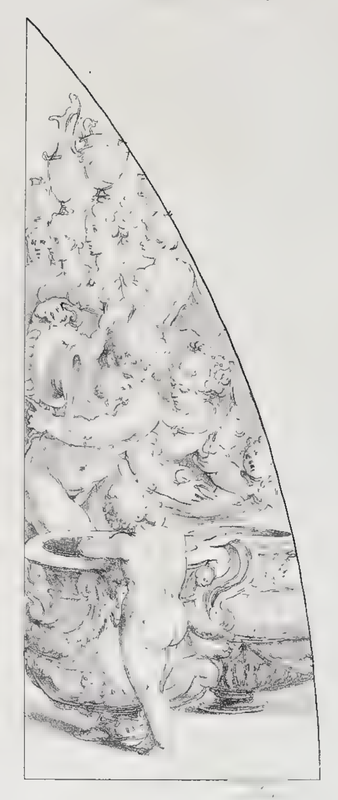
Dans ce dessin on peut trouver déja un avant-goût de la manière qui s'introduisit dans les compositions pittoresques au dix-septième siècle. La composition est sage, méthodique; les personnages placés comme ils le seraient sur un théâtre. Les premiers peintres de l'école ne s'imposaient point cette gêne, ne songeaient point à produire de ces effets qu'on peut appeler *dramatiques;* ils se livraient, sans suivre aucun système, à la fougue de leur imagination, à leur génie.

---

(1) *Exodi*, cap. XVI, ℣ 15, 16







Tiré du Cabinet de M. Denon

ECOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXXXII.

LA SAINTE VIERGE DANS SA GLOIRE.

Dessin de FRANCESCO VANNI, de Sienne,

NÉ EN 1565, MORT EN 1610

NOTICE SUR FRANCESCO VANNI.

Le chevalier François Vanni (car il avait le titre de *chevalier*) fut un des meilleurs peintres de l'école de Sienne, que nous avons réunie à l'école florentine. Non-seulement il cultiva avec succès la peinture, et remplit de ses productions plusieurs églises de Sienne, sa patrie, de Pise, de Bologne; mais il se fit aimer, ce qui était plus difficile, des peintres, ses rivaux, à qui il se plaisait a rendre des services signalés.

Il montra peu de génie dans la composition; mais dans l'exécution il réussissait, surtout lorsqu'il s'agissait de rendre des expressions affectueuses ou tendres. Sa manière ressemble à celle du Baroche, sans en avoir cependant la douceur. Au reste, il dessinait bien, surtout les extrémités de ses figures, par exemple les mains.

Sa vie fut courte, il mourut dans sa quarante-cinquième année; et pourtant il laissa un assez grand nombre d'ouvrages, mais dont plusieurs sont si faibles, qu'on craint quelquefois de les lui attribuer. Sa meilleure production est le tableau de *Simon le Magicien*, que l'on voit dans l'église de Saint-Pierre à Rome

EXPLICATION DE LA PLANCHE

Le dessin de Vanni que nous donnons ici représente la Vierge dans les nuages, entourée d'un chœur d'Anges. Elle montre l'enfant Jésus, qu'elle tient dans ses bras, à plusieurs personnages (deux saints et deux saintes) qui occupent le bas du tableau, et qui adorent la mère et l'enfant.

C'est un dessin capital à la plume, au bistre et rehaussé de blanc; mais dont la composition n'a rien de remarquable.





ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXXXIII.

LA VISITATION

Dessin de SALIMBENI (Arcangelo),

NÉ EN ... MORT EN .

NOTICE SUR CE PEINTRE

On ne connaît la date, ni de la naissance, ni de la mort de Salimbeni. Tout ce que l'on sait, c'est qu'il était de Sienne, et qu'il florissait dans le dernier quart du seizième siècle.

Des biographes le donnent pour un élève de *Federigo Zuccari;* mais Lanzi remarque qu'il avait une manière très-opposée à celle de ce maître (1), qu'il a toujours imité le faire du Pérugin. Il reste de lui à Sienne plusieurs tableaux qui ne sont point indignes de cette école, où, pendant une assez longue période, on peut citer quelques artistes d'un vrai mérite.

Arcangelo Salimbeni eut un fils qui, comme lui, fut peintre, et qui est plus connu que son père. Il s'appelait *Ventura*, et peignit dans plusieurs villes d'Italie, et entre autres à Gènes, dans le palais des Adornes, en société avec *Agostino Tasso.* C'est du moins ce que nous apprend le P. Félibien dans ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres* (2).

Ce *Ventura Salimbeni* était né en 1557, et mourut en 1613.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Nous attribuons à Salimbeni le père le dessin de notre planche LXXXIII, parce qu'il nous semble être dans la manière que ce peintre affectionnait, celle du Pérugin.

La vierge Marie s'est mise en voyage, comme il est dit dans l'Écriture, pour rendre visite à Élisabeth, sa parente. Elle arrive à la maison de Zacharie, le mari d'Élisabeth. Toutes deux sont enceintes : Marie, du Sauveur des hommes; Elisabeth, déja vieille, de Jean-Baptiste. Elles s'embrassent avec affection.

---

(1) *Storia pittorica*, I, 354.
(2) T. III, p. 329.

(2)

On pouvait rendre, peut-être avec plus de talent, mais non avec plus de naïveté, ces versets de l'Évangile de saint Luc : « *Et intravit* (Maria) *in domum Zachariæ et salutavit Elisabeth. — Et factum est ut audivit salutationem Mariæ Elisabeth, exultavit infans in utero ejus; et repleta est spiritu sancto Elisabeth. — Et exclamavit voce magnâ, et dixit: Benedicta tu inter mulieres, et benedictus fructus ventris tui. — Et undè hoc mihi ut veniat mater Domini mei ad me*, etc. (1)

---

1) *Evangel. secundum Lucam*, cap. I, ℣ 40-44



Tiré du Cabinet de Mr. Denon

ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXXXIV.

UN PAYSAGE

Dessin à la plume, de REMIGIO CANTA-GALLINA,

NÉ EN ....., MORT EN ...

NOTICE SUR CET ARTISTE.

Remi *Canta-Gallina* fut, à la fois, grand ingénieur et graveur de perspectives et de paysages; mais il se distingua surtout dans l'art de dessiner parfaitement à la plume (1).

Comme il passa la plus grande partie de sa vie à Florence, protégé par le grand-duc, on l'a inscrit parmi les artistes de l'école florentine, quoique l'on ne connaisse pas le lieu de sa naissance et de ses premières études.

Ce fut dans son école à Florence que notre Callot, ayant fui la maison paternelle pour parcourir l'Italie, reçut les premières leçons de gravure. (2).

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Le paysage de notre planche est d'une plume large et vigoureuse.

Il offre peu d'intérêt. On n'y voit que des arbres sur différents plans; d'un côté, une tourelle et le commencement des murailles d'un fort; sur le devant, un chasseur qui tire un coup de fusil.

Il n'y a dans tout cela de remarquable que l'exécution.

---

(1) Orlandi, *Abecedario pittorico.* Venez., 1753, p. 444

(2) Voyez Félibien, *Entretiens sur les Peintres*, t. III, p. 363.



Ex. du Cabinet de M. [illegible]

ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXXXV.

DIANE SUR SON CHAR, PARCOURANT LE CIEL.

Dessin à la plume et lavé au bistre, par PIETRO TESTA,

NÉ EN 1617, MORT EN 1650

NOTICE SUR CET ARTISTE.

Pierre *Testa*, né à Lucques, est plus connu à Rome sous le nom de *Lucchesino* que sous son véritable nom.

Sa courte carrière s'écoula dans la pauvreté et le malheur. Il avait des talents, du génie même, mais un génie bizarre, envieux, porté à la satire. A l'âge de trente-trois ans, il se noya dans le Tibre, soit par accident, soit par désespoir.

On possède quelques bons tableaux de lui à Rome; mais il est beaucoup plus estimé comme dessinateur et graveur. Ses compositions, qu'il gravait lui-même à l'eau-forte, sont ingénieuses, mais souvent bizarres et satiriques. Ecoutons le jugement qu'en porte un écrivain très-capable de les apprécier : « Sa manière lui est particulière : il semble n'avoir rien conservé de ses maîtres, n'avoir rien emprunté de ses prédécesseurs, et n'avoir adopté même des anciens qu'une *grandiosité* qu'il s'est rendue propre. On dirait qu'il a soumis à son caractère l'antique, les grands maîtres et la nature elle-même. Il a dessiné les femmes avec une aimable mollesse, et a donné aux enfants ces chairs potelées qui caractérisent leur âge, et que personne n'a mieux exprimées que notre artiste le célèbre François Flamand. Ses compositions, capricieuses presque jusqu'à la bizarrerie, mais ingénieuses, et le plus souvent allégoriques, ont ordinairement le caractère de la satire, et sont toujours animées par la poésie (1). »

EXPLICATION DE LA PLANCHE

On peut appliquer au dessin de *Pierre Testa,* que nous offrons ici, le jugement qu'a porté de ses compositions en général, l'écrivain cité dans la Notice qui précède : on y trouvera les qualités qu'on reconnaît à l'artiste, et les défauts qu'on lui reproche.

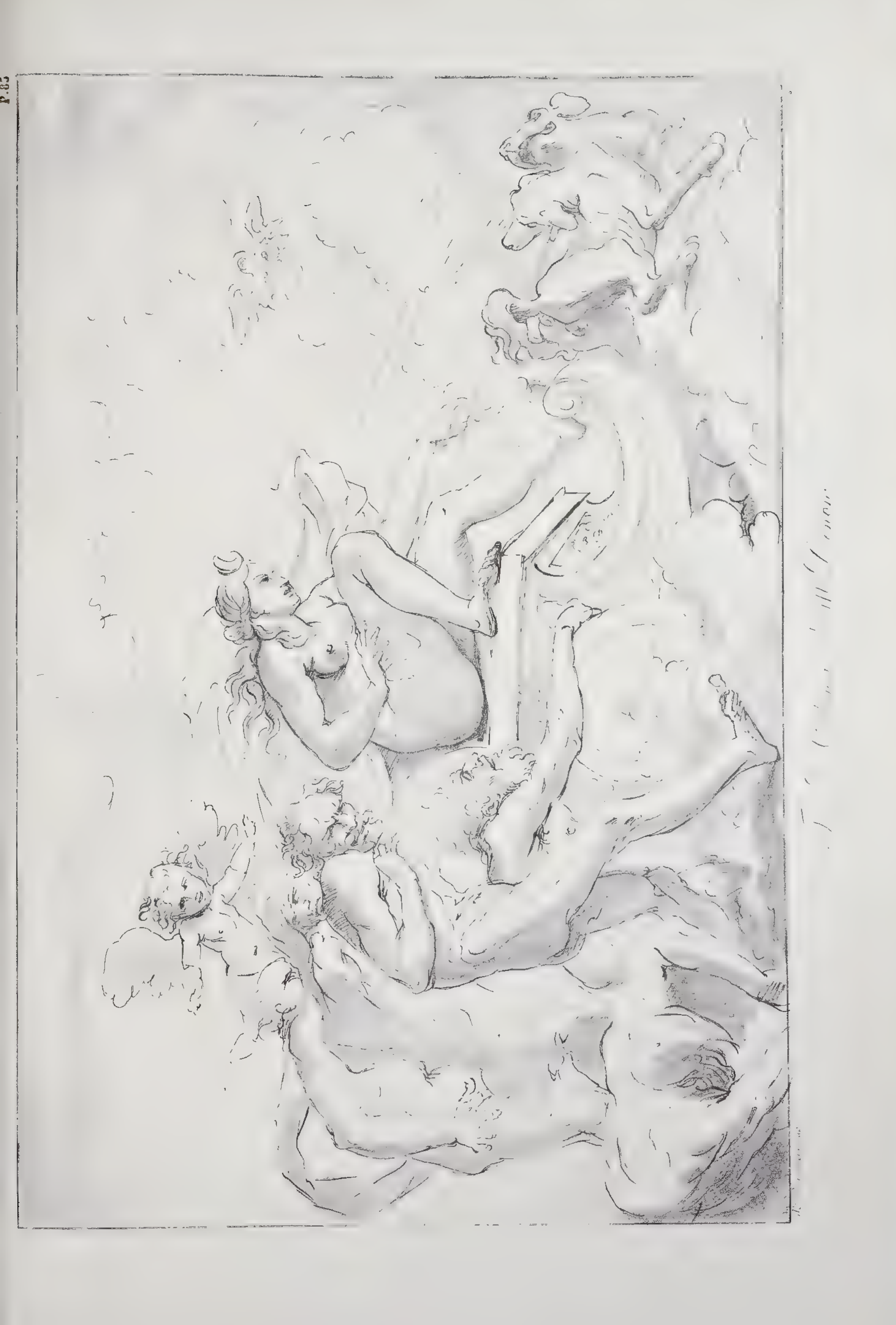
---

(1) LÉVESQUE, *Dictionnaire des Arts*, t. IV, p. 423

Diane nue, portant sur la tête le croissant qui la caractérise lorsqu'elle figure la lune, parcourt les airs sur un char auquel des chiens sont attelés. Elle est précédée de l'oiseau de la nuit, du hibou.

Jusque là cette composition est poétique et sage à la fois.

Mais que signifie ce groupe de personnages qui suivent la déesse, en faisant presque tous d'horribles grimaces, dont un entre autres semble vouloir arrêter les roues du char? On a cru y voir personnifiés *les Songes*, amis de la nuit et du silence. Soit; mais n'y avait-il pas moyen de figurer plus clairement et plus raisonnablement des songes?



ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXXXVI.

UNE FÊTE OU CÉRÉMONIE PUBLIQUE. - UN SATYRE

Dessins de STEFANO DELLA BELLA,

NÉ EN 1610, MORT EN 1664

NOTICE SUR CET ARTISTE.

Le Florentin *della Bella* fut un des meilleurs dessinateurs et graveurs du dix-septième siècle. Elève, ainsi que notre Callot, de *Canta-Gallina,* que nous avons fait connaître (1), l'un et l'autre ont constamment travaillé dans le même genre. Ils ont dessiné et gravé, avec esprit, et d'une touche fine et légère, des paysages, des marines, des chasses, des batailles, etc. Mais *della Bella* n'avait point un dessin aussi précis, ni une manière aussi fine que celle de Callot. On a même remarqué qu'il négligeait les pieds et les mains des petites figures qui remplissent ses compositions. En revanche, il savait leur donner beaucoup de vérité et de caractère.

Il vécut assez long-temps à Paris, y travailla avec succès, et fut même employé par le cardinal de Richelieu.

De retour à Florence, sa patrie, il obtint une pension du grand-duc de Toscane, qui le donna à son fils, Cosme II, pour maître de dessin

EXPLICATION DE LA PLANCHE

Le plus grand des dessins de notre planche LXXXVI représente un grand cirque, au milieu duquel on a élevé un pavillon pour des princes ou des personnages distingués. Les côtés du cirque paraissent couverts de spectateurs.

Au milieu se font, autant du moins que la petitesse des figures permet d'en juger, des évolutions d'hommes à cheval.

Sur le devant sont des gardes, des chevaux en repos, divers groupes de spectateurs.

Les plus petits objets de cette composition, quoiqu'ils soient à peine tracés, sont touchés avec ésprit et hardiesse.

---

(1) Planche LXXXIV

L'autre dessin nous offre un satyre qui, jouant avec deux enfants, en a placé un sur le dos d'un bouc, que le second enfant retient par les cornes.

Le caractère des figures est d'une grande justesse d'expression. Mais, comme dans la plupart des compositions de cet artiste, les extrémités sont négligées. Les pieds du satyre et dès enfants ne sont qu'indiqués.





Tiré du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE FLORENTINE.

PLANCHE LXXXVII.

UN PAYSAGE, AVEC FIGURES

Dessin de FRANCESCO ZUCCHERELLI,

NÉ EN 1702, MORT EN 1788

NOTICE SUR CET ARTISTE

François *Zuccherelli,* né en Toscane au commencement du siècle dernier, a joui pendant presque tout le cours de ce siècle d'une grande célébrité, comme paysagiste. Il avait fait ses études en peinture à Rome, se proposant de devenir peintre d'histoire; mais, dominé par son penchant naturel, il se livra tout entier au genre du paysage. Les figures dont il ornait ses scènes champêtres étaient toujours parfaitement dessinées et pleines d'expression. Aussi plusieurs paysagistes et architectes, entre autres *Mauro Tesi,* peintre bolonais, dont nous parlerons quand il en sera temps, avaient-ils recours à son talent, lorsqu'ils voulaient placer des figures dans leurs tableaux ou dessins.

La manière de *Zuccherelli* offre un mélange de force et de grace qui fait distinguer facilement ses productions. Il acquit une telle célébrité qu'il fut appelé en Angleterre, où il travailla long-temps pour la cour et les plus riches particuliers. Le comte Algarotti, qui estimait singulièrement ses talents ainsi que sa personne, le chargea aussi d'exécuter, pour le roi de Prusse, des tableaux, qui sans doute enrichissent encore aujourd'hui les galeries de Berlin.

Il était déja avancé en âge lorsqu'il revint en Italie, où il ne cessa de travailler jusqu'à sa mort.

EXPLICATION DE LA PLANCHE

C'est un coup de vent très-violent, le commencement d'un orage, que Zuccherelli a voulu retracer dans le dessin de notre planche.

Les arbres ont déja pris une teinte sombre et triste. Deux femmes ont cherché un abri près d'un tronc d'arbre : une autre s'enfuit, un vase à la main; ses cheveux et ses vêtements en désordre sont violemment poussés par l'impétuosité des vents; et, plus loin, un pâtre s'empresse de ramener à l'étable ses troupeaux.

Quelques fabriques pittoresques et des monticules occupent le fond du tableau.

Dans cet effet d'orage tout est en harmonie : les arbres, les figures, le site même.

Ce paysage a été gravé à l'eau-forte, par M. Denon.

C'est par ce maître que nous finissons, comme l'a fait *Lanzi* (1), notre revue de l'école florentine. Elle fut la première qui s'illustra en Italie, et eut six siècles d'existence, pendant lesquels elle put compter, sans aucune interruption, des maîtres célèbres.

Mais, comme toutes les autres écoles italiennes, elle déchut au dix-huitième siècle, et même un peu avant cette époque. Durant ce fatal dix-huitième siècle, toutes les écoles de ces contrées languirent, n'eurent presque plus un caractère spécial qui pût les faire distinguer les unes des autres. Cet état de choses a duré jusqu'à nos jours, et probablement ne cessera point; car on ne verra plus renaître les circonstances qui avaient si puissamment contribué à faire de l'Italie la terre classique des arts. Nous ne verrons plus à Florence, à Milan, à Ferrare, etc., de petits souverains jaloux de réunir autour d'eux des hommes illustres dans tous les genres, les combler de bienfaits, se faire gloire d'enrichir leurs capitales des plus rares productions du génie. Venise et Gênes n'emploîront plus d'immenses richesses que leur procuraient le commerce et surtout la liberté, à construire de superbes palais ou d'admirables monuments publics. Et même Rome n'aura plus ses Léon X, ses Paul III..... La gloire de l'Italie a fui pour jamais.

Chaque peuple à son tour a brillé sur la terre,
Par les lois, par les arts, et surtout par la guerre.

Il est un peuple en Europe qui, tout récemment, a brillé par la guerre; qui, comme un funeste météore, recélant dans son sein la foudre, les orages, a parcouru toutes les contrées du monde. Comme un météore aussi, après l'explosion, sa gloire a disparu : son tour serait-il venu de *briller par les arts?* Tout semble l'annoncer.

(1) *Storia pittorica*, t. I, p. 295



du Cabinet de M. Denon

ECOLE ROMAINE

A Rome, tant sous le Bas-Empire que dans le moyen âge, il y eut toujours plus de peintres, de sculpteurs, d'architectes, que dans les autres cités de l'Italie. C'était le berceau d'une religion nouvelle qui avait succédé au paganisme; c'était le siége ordinaire de son premier pontife; et, sinon dès l'origine du christianisme, du moins peu après son adoption par les empereurs, les papes sentirent combien les arts pouvaient être utilement employés pour sa propagation, quel prestige leurs productions devaient exercer sur des peuples depuis si long-temps habitués à voir partout, à vénérer des images de dieux, peintes ou sculptées. Un nouveau culte sans statues, sans peintures, qui n'eût voulu que convaincre les esprits sans émouvoir les sens de la multitude, n'aurait point trouvé de prosélytes. Aussi est-ce à Rome que l'on conserve le plus d'anciens monuments du culte chrétien. Combien on en découvre dans les catacombes! et ils sont mêlés à ceux que des Romains, obstinés dans leurs anciennes croyances, continuaient d'y placer; on y lit les noms du Christ et des apôtres à côté des noms d'Apollon, de Mercure, etc. Les plus anciennes églises offrent de même, mais en plus petit nombre, des fresques qui datent des premiers siècles du christianisme. Tous ces monuments, il est vrai, sont extrêmement défectueux, presque barbares; mais, s'ils offrent la preuve de la décadence entière des arts, ils attestent aussi que du moins ces arts n'étaient pas entièrement oubliés ni négligés.

D'après cet exposé, il semblerait que l'école romaine a dû être la plus ancienne de toutes; et cependant il n'en est rien. Ce n'est point lorsque des artistes de tout pays, doués de talents divers, ne suivant point de règles communes, couvrent de leurs productions informes un pays quelconque, que l'on peut dire que ce pays a une école: c'est, comme nous l'avons observé ailleurs, lorsqu'un grand maître apparaît tout à coup chez un peuple, y excite l'admiration, impose, pour ainsi dire, à des disciples, à ses successeurs, sinon sa manière, du moins son goût, quelque chose de son style, et réforme les anciennes pratiques, c'est alors qu'avec lui commence une nouvelle ère dans les arts, une ÉCOLE. Or cette révolution n'arriva à Rome que vers la fin du quinzième siècle, ou plutôt dans le seizième, c'est-à-dire au temps du Pérugin et de Raphaël.

Bien qu'aucune ville en Europe ne puisse s'enorgueillir autant que la ville sainte, de posséder en si grand nombre d'excellentes productions dans tous les arts du dessin, tant de monuments, tant de chefs-d'œuvre, on ne cite cependant que très-peu d'artistes dans l'école romaine proprement dite. C'est qu'une foule d'artistes qui sont venus l'enrichir des fruits de leur génie, appartenaient à d'autres écoles, et qu'après y avoir travaillé quelques années, ils allaient porter leurs talents dans quelques autres contrées, ou retournaient dans leur patrie. En effet, on ne connait guère que deux artistes célèbres qui soient de Rome même, Jules-Romain et Andrea Sacchi.

Aussi, comme le remarque *Lanzi* (1), a-t-on quelquefois prétendu qu'il n'a point existé d'*école romaine*, ou du moins qu'une telle école ne pouvait être assimilée à ces écoles bien caractérisées, que l'on désigne par les épithètes de *florentine*, *lombarde* et *vénitienne*. Mais ce

---

1) *Storia pittorica*, t. II, p. 1.

n'est vraiment là qu'une dispute de mots. Tout artiste né dans les États romains et qui a exécuté d'importants travaux à Rome, a bien droit sans doute d'être inscrit parmi les maîtres de l'école romaine; et c'est assez inutilement, selon nous, que Lanzi a employé plusieurs pages de son ouvrage à répondre aux *rigoristes* connaisseurs qui ne veulent point admettre d'école romaine.

On ne pourrait nier l'existence de cette école que dans le cas où elle n'aurait pu se faire remarquer par aucun caractère spécial et bien déterminé; or qui ne sait que depuis Raphaël, le plus grand des maîtres de toutes les écoles et de tous les pays, on a toujours reconnu dans les productions des artistes qui lui ont succédé à Rome, la science de la composition et du dessin, la beauté et la noblesse des formes, la grandeur du style, la justesse des expressions, portée seulement jusqu'au degré où elle ne détruit pas trop la beauté.

Ces qualités, qu'on ne peut leur contester, ils les devaient à l'observation continuelle et à l'étude des monuments antiques dont ils étaient entourés. A des hommes qui avaient incessamment sous les yeux des statues telles que l'Apollon du Belvédère, le Gladiateur, l'Antinoüs, etc., etc., il n'était pas permis de représenter, soit Adam, soit Moïse, soit Jésus-Christ, avec la naïve mais ignoble simplicité des artistes de l'Allemagne, de la Flandre et de la Hollande.

Mais, par une compensation assez ordinaire dans les arts, les artistes de l'école romaine ne se sont point distingués par le *coloris*. « Ce n'est pas une merveille, dit le bon Félibien cité par Levesque (1), si le goût romain étant extrêmement occupé de toutes ces parties (dans lesquelles excellait l'école romaine), le coloris, qui ne vient que le dernier, n'y trouve plus de place. L'esprit de l'homme est trop borné et la vie est trop courte pour approfondir toutes les parties de la peinture, et les posséder parfaitement toutes à la fois. »

---

(1) Dictionnaire des Arts, v° *École*.

ÉCOLE ROMAINE.

PLANCHE LXXXVIII.

SAINT JEROME

Dessin de PIETRO *VANUCCI, dit* LE PÉRUGIN,

NÉ EN 1446, MORT EN 1524

NOTICE SUR LE PERUGIN.

Pierre *Vanucci,* qui reçut le surnom de *Pérugin,* de la ville de *Perugia,* où il avait vu le jour, est le patriarche de l'école romaine, dont son illustre élève, Raphaël, est le véritable chef, et l'on peut dire le fondateur.

Le Pérugin était allé, dans son adolescence, prendre des leçons de son art à Florence, qui, en ce temps, était l'Athènes de l'Italie. Il y avait vu les belles compositions de Léonard de Vinci, et même reçu des conseils de ce grand maître. Aussi, à son retour dans la capitale du monde chrétien, brilla-t-il parmi les artistes que le pape Sixte IV y avait appelés pour qu'ils contribuassent à embellir les églises par leurs productions. Il fut le plus employé, le plus admiré; et, de pauvre qu'il était né, devint extrêmement riche. Très-avare, il ne faisait de dépenses que pour contenter les caprices de sa femme, qu'il aimait éperdument, et qui lui servait de modèle pour les belles têtes de vierge que l'on admire dans ses tableaux.

Il mourut de chagrin, à l'âge de soixante-dix-huit ans, d'un vol assez considérable qu'on lui avait fait.

Quoiqu'il eût pu connaître ce qu'était la grace auprès de Léonard de Vinci, ses compositions n'ont rien de gracieux, si l'on en excepte toutefois les têtes de ses personnages, surtout les têtes de femmes; mais son dessin fut toujours froid et sec.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

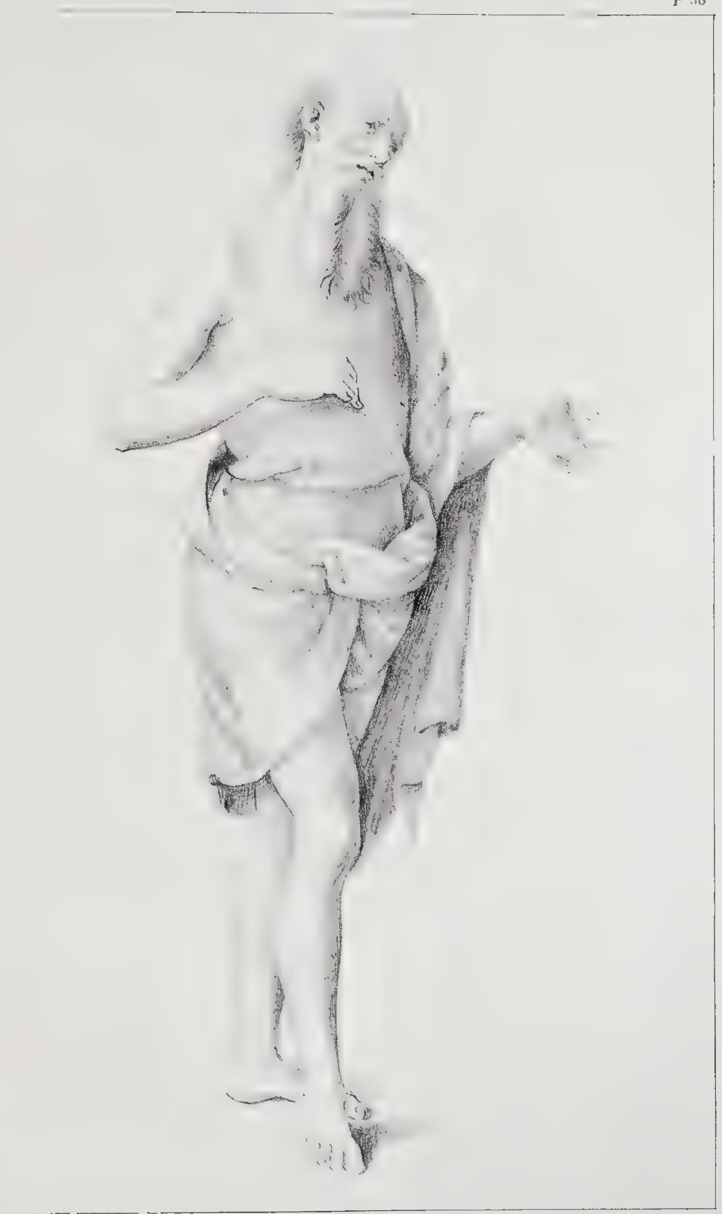
Les dessins du Pérugin sont rares; celui que nous offrons dans cette planche a été exécuté au pinceau et au bistre.

L'artiste y a peint saint *Jérôme,* comme saint Jérôme se peint lui-même dans l'affreuse solitude qu'il avait choisie, et où, malgré les effrayantes mortifications qu'il s'imposait, il ne pouvait se soustraire à d'irrésistibles tentations. «Combien de fois, dit-il, malgré la profonde solitude où je vivais, ne me suis-je point imaginé que j'assistais encore aux spectacles des Romains! Mes membres, secs

et décharnés, étaient couverts d'un sac; mes jours se passaient en gémissements; et si le sommeil m'accablait quelquefois, malgré la terre dure sur laquelle je me couchais, c'était moins un repos pour moi qu'une espèce de tourment. Cependant je ne pouvais arrêter ma volage imagination. Mon visage était défiguré par le jeûne, et mon cœur brûlait, malgré moi, de mauvais désirs. »

Dans notre dessin, le saint personnage, les yeux tournés vers le ciel, semble lui demander de prendre pitié des tourments que lui font endurer les passions. La pose, l'expression de cette tête, nous semblent irréprochables et dignes des plus grands maitres

P 38



[illegible]

ÉCOLE ROMAINE.

PLANCHES LXXXIX–XCV.

Dessins de *RAFFAELLO SANXIO ou DI SANTI GIOVANNI,*

NÉ A URBINO EN 1483, MORT EN 1520.

NOTICE SUR RAPHAEL D'URBIN.

Quand, depuis plus de trois siècles, le monde retentit du nom de Raphaël, que pourrions-nous dire qui ajoutât à sa gloire! On a justement remarqué qu'il était pour les peintres ce qu'est Homère pour les poètes.

Le premier il montra ce qu'est en peinture une composition raisonnée et sage; il donna à ses personnages l'attitude, l'expression, qui convenaient aux rôles qu'ils avaient à jouer; il savait être tour à tour, et selon que l'exigeait le sujet qu'il avait choisi, grave, imposant sans exagération; gracieux, même élégant, sans mollesse et sans afféterie. Enfin, toutes les qualités que l'on désire trouver dans un artiste, et que l'on ne rencontre que séparément, tantôt dans un maître, tantôt dans un autre, il les réunit en lui seul.

Son premier maître fut ce vieux *Pérugin* dont nous venons de nous occuper; mais Raphaël vit, à Florence, les cartons de Léonard de Vinci, et bientôt il changea de manière et de goût. Une carrière nouvelle s'ouvrit pour lui, et avec quel éclat il la parcourut!

Les murs du vaste Vatican, ceux de la *Farnesine,* à Rome, ont conservé jusqu'à nos jours les monuments incontestables de ses talents, de son génie: plusieurs centaines de tableaux de chevalet, exécutés par lui ou dans son école, et qui sont répandus dans toute l'Europe, donnent une idée, mais une idée bien faible, de ce que sont les *pages* immenses dont il a décoré la capitale du monde chrétien. Et il mourut à trente-sept ans!...

On peut trouver trop emphatique dans l'expression, l'épitaphe que fit pour lui le cardinal *Bembo;* mais elle est du moins une preuve de l'admiration que lui vouaient ses plus illustres contemporains:

Ille hic est Raphael: timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, et moriente mori.

EXPLICATION DES PLANCHES.

PLANCHE LXXXIX

LE LÉVITE D'EPHRAIM.

Le dessin de Raphaël qu'offre notre planche est à la plume, et entièrement terminé au bistre.

Dans cette belle et riche composition l'artiste a exprimé le désespoir du lévite, qui, en, sortant le matin, trouve sa femme morte à la porte même où elle est parvenue à se traîner, après avoir assouvi toute la nuit les infames désirs des luxurieux Gabaonites. Il était impossible de mieux rendre le sens de ce verset, si expressif dans sa simplicité : *Mane facto surrexit homo, et aperuit ostium, ut cœptam expleret viam; et eccè concubina ejus jacebat ante ostium, sparsis in limine manibus* (1).

Quelle expression dans la figure du lévite outragé! on devine qu'il se vengera d'une manière aussi atroce que l'avait été le crime. Et, en effet, on sait qu'il coupa le corps de sa femme en morceaux, et qu'il en envoya un membre à chacune des douze tribus, pour les exciter à s'armer contre les coupables.

PLANCHE XC

UNE ALLÉGORIE SUR L'ENTRÉE D'UN MÉDICIS A FLORENCE.

Ce dessin est à la plume, lavé au bistre et rehaussé de blanc.

Quelque belle et riche que soit cette composition, elle est, comme toutes les allégories, froide et sans intérêt. Qu'y voit-on? un cardinal sur une mule, qui voyage suivi d'un nombreux cortége? Il est reçu par une figure allégorique (l'Abondance peut-être), couronnée d'épis. Des deux côtés du tableau sont couchés deux fleuves (le Tibre sans doute et l'Arno). L'un tient à la main un roseau, l'autre une corne d'abondance; ce qui ne peut les bien caractériser.

Mais tous ces personnages sont disposés, groupés avec art, et parfaitement dessinés.

Nous pensons que ce cardinal, qui fait son entrée, soit à Florence, soit à Rome (car les attributs donnés aux figures des fleuves, n'étant nullement caractéristiques, doivent laisser dans l'incertitude), est Léon X, qui fut nommé cardinal à l'âge de quatorze ans, et ensuite élu pape en 1513. Son entrée solennelle à Rome date du 11 avril de la même année.

Cette composition est du nombre de celles qui sont peintes au Vatican, et elle a été gravée par Bartoli.

---

(1) *Liber Judicum*, cap. XIX, ℣ 27.

PLANCHE XCI.

UNE FIGURE DU TABLEAU DE L'INCENDIE DEL BORGO. (ÉTUDE A LA PLUME.

La figure dessinée par Raphaël, que nous voyons sur cette planche, est, à peu de choses près, celle qui captive le plus l'attention dans le magnifique tableau dont ce grand artiste a orné l'une des salles du Vatican.

Un homme nu, pour éviter les flammes qui dévorent sa maison, a franchi une muraille, du haut de laquelle il se laisse glisser à terre. L'effroi est peint sur tous ses traits.

Ce n'est là sans doute que ce que l'on appelle, en termes d'atelier, une *académie;* mais elle est admirable, tant il y a de vérité dans l'action, de mouvement dans la figure, à laquelle on désirerait peut-être trouver des formes plus sveltes.

Il paraît que Raphaël comptait beaucoup sur l'effet que produirait, dans son tableau de l'*Incendie*, l'épisode de cet homme cherchant à échapper au feu, puisqu'il faisait ainsi des études de cette figure. On sait, au reste, que sa méthode était d'étudier particulièrement et avec le plus grand soin la pose, l'expression qu'il voulait donner à chacun des personnages de ses tableaux. Presque toujours mécontent de ses modèles, qui ne savaient ou ne pouvaient prendre à son gré les attitudes ou imiter les passions telles qu'il les concevait, telles que les lui présentait sa riche imagination, il devenait alors un modèle pour lui-même : se plaçant devant une glace, sa mobile figure lui retraçait l'expression qu'il voulait rendre, et il se hâtait de se dessiner tel qu'il se voyait. A sa mort, on trouva dans ses papiers une foule de dessins faits d'après lui, et qui tous exprimaient des affections, des passions diverses.

PLANCHE XCII

LE CORPS DE JESUS DESCENDU DE LA CROIX. DESSIN.

La tête et une partie du corps de l'Homme-Dieu, que l'on vient de détacher de l'instrument de son supplice, reposent sur les genoux de Marie, qui s'évanouit de douleur. Qui n'admirerait la noble figure du Christ, lequel, bien que mort, conserve encore quelque chose de la divinité! Tout autre artiste que Raphaël n'aurait dessiné ici qu'un mort ordinaire, roide, difforme, dont les traits, altérés par les tourments qui ont causé son trépas, n'eussent offert qu'un spectacle hideux, repoussant. Le peintre d'Urbin, en donnant une telle physionomie à un Dieu qui ne s'est que momentanément humilié en prenant la figure d'un homme, aurait cru commettre un sacrilége. Et comme elle est vraie et touchante l'expression de sa malheureuse mère qui se laisse aller dans les bras des pieuses femmes qui l'entourent et semblent chercher à adoucir son inconsolable douleur!

Les personnages présents, posés dans des attitudes variées et toujours simples et naturelles, prennent tous part à cette scène d'un grand drame. Ce sont presque uniquement des femmes. Raphaël aimait à les peindre; mais, au reste, il s'est conformé en ceci au texte des Évangiles, qui nous donnent les noms même des femmes qui vinrent pleurer sur le corps de Jésus : *Erat autem ibi Maria Magdalene et altera Maria,* etc. (1).

Le seul homme que l'on voie dans le tableau est sans doute Joseph d'Arimathie, qui avait obtenu de Pilate la permission de déposer le corps de Jésus dans un tombeau. C'est ainsi que Raphaël, dans ses compositions pittoresques, se tenait toujours aussi près qu'il était possible de la vérité historique.

Pour remplir l'espace vide dans le haut de la planche, on a placé un dessin du *Parmesan.*

Nous ne parlerons point ici de cet artiste, qui n'appartient pas à l'école romaine.

Voici le sujet de son dessin :

Moïse, dans son berceau, est enlevé des bras de sa mère par un vieillard robuste, qui va l'exposer sur les eaux du Nil.

C'est une étude de tableau, ou de quelque partie seulement d'un tableau.

PLANCHE XCIII.

SCÈNES FAMILIÈRES. DESSINS.

Le plus grand de ces dessins représente une femme du peuple qui semble vouloir apprendre à lire à un gros enfant, qu'elle retient d'un bras plié autour de lui. L'enfant, qui ne prend aucun intérêt à la leçon, tourne la tête du côté opposé au livre.

Dans l'autre dessin, une femme assise dort sur l'appui d'une fenêtre ouverte, la tête soutenue par une de ses mains. Au-dessus de sa tête, un génie ailé traverse les airs et jette des fleurs sur la dormeuse.

L'attitude de cette femme, très-naturelle, et qui n'est pas sans graces, rappelle la manière de Raphaël.

Ce sont sans doute des *portraits* que nous offrent ces deux dessins; et l'artiste avait été témoin des scènes familières qu'il a rendues avec tant de vérité.

Il ne faut pas croire que le grand Raphaël ne travaillait que sur de nobles sujets. Il réussissait également dans la peinture des scènes familières, et même dans les portraits. Nous en avons la preuve dans quelques tableaux de lui que possède le Musée royal de France : le portrait, par exemple, de Raphaël lui-même et de son maître d'armes, ou, comme d'autres le croient, de *Pontorme,* artiste célèbre de son temps; par exemple encore, le portrait de ce jeune homme

(1) MATTHÆI Evangel., cap. XXVII, ℣ 61.

dont la tête est appuyée sur une main, et à peu près dans l'attitude de la femme endormie de l'un de nos dessins.

Toute cette planche a été gravée à l'eau-forte, par M. Denon.

PLANCHE XCIV

LA PÊCHE MIRACULEUSE. (GRAVURE D'UGO DA CARPI, D'APRÈS UN DESSIN DE RAPHAEL.

Jésus est sur une barque : un apôtre, qui le reconnaît, se met en adoration devant lui, tandis que les autres essaient de tirer de la mer leurs filets excessivement chargés de poissons.

C'est le miracle de la pêche abondante dont saint Jean fait mention dans le dernier chapitre de son Évangile : *Ascendit Simon Petrus, et traxit rete in terram, plenum magnis piscibus centum quinquaginta tribus. Et cum tanti essent, non est scissum rete.*

Mais Raphaël n'a pas tout-à-fait suivi dans son tableau le texte de l'Evangile; car il n'y est pas dit que Jésus fût sur les barques; au contraire, il était resté sur le rivage, *stetit in littore,* dont, il est vrai, les barques étaient tout près.

Ugo da Carpi, qui a gravé cette composition, et dont la gravure a été lithographiée par M. Denon lui-même, était un peintre médiocre, qui avait la singulière manie de peindre en se servant uniquement du bout de ses doigts pour pinceaux. Mais il mérite d'être mentionné comme inventeur de la gravure à trois et quatre planches, destinées à rendre, l'une les ombres, l'autre les demi-teintes, une autre encore les clairs. Cet art a été beaucoup perfectionné depuis l'époque où il fut inventé (en 1500).

C'est par ce procédé, alors nouveau, qu'Ugo da Carpi exécuta l'estampe que nous avons ici sous les yeux.

PLANCHE XCV

UNE PRÉDICATION. (DESSIN DE RAPHAEL, ENTOURÉ D'ORNEMENTS PAR BATISTA FRANCO.)

Le sujet représenté dans le dessin, qui est de forme ovale, se retrouve fréquemment en d'autres compositions; mais les physionomies variées, les poses de tous ces vieillards qui écoutent et semblent juger l'orateur monté dans la chaire, rappellent si bien la manière de Raphaël, qu'on ne peut guère attribuer ce dessin à aucun autre.

Quant aux ornements qui en forment l'encadrement, et aux arabesques qui l'accompagnent des deux côtés, ils sont de *Batista Franco,* peintre vénitien, qui mourut en 1561 (1). Les ornements devaient être exécutés en stuc, les arabesques

(1) Nous parlerons ailleurs de ce peintre, peu connu en France, et qui mériterait de l'être partout

devaient être peintes. C'est ce que prouvent ces deux mots écrits par l'artiste même, l'un dans la bordure, et l'autre au-dessous, dans l'espace destiné aux arabesques : *Stucco.* — *Pittura.*



[illegible] del.

Tiré du Cabinet de M. L[illegible]















Raphaël inv.

Tiré du Cabinet de Mr Denon

Tiré du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE ROMAINE.

PLANCHES XCVI–C.

Dessins de GIULIO PIPPI, dit JULES-ROMAIN,

NÉ EN 1492, MORT EN 1546.

NOTICE SUR JULES-ROMAIN.

Des nombreux élèves du divin Raphaël voici le plus célèbre; mais qu'il est encore resté loin d'un tel maître! Il eut peut-être une imagination plus vive, plus bouillante; mais cette grace de Raphaël, cette expression juste, ennemie de toute exagération, on ne la retrouve plus dans les productions de l'élève. Celui-ci recherche presque toujours l'effet dramatique, donne à ses personnages des attitudes théâtrales, et, enfin, il a beaucoup moins consulté la nature que l'antique. Disons pourtant qu'il conserva soigneusement la noblesse du style, caractère spécial de l'école romaine depuis Raphaël.

Long-temps il seconda, dans ses grands travaux, ce maître qui l'aimait, et qui lui légua la moitié de sa fortune; mais quand il fut livré à lui-même, il prit une tout autre manière, et se laissa aller aux écarts de sa fougueuse imagination.

Si Raphaël ne se montra pas *coloriste* dans la plupart de ses ouvrages, Jules-Romain le fut beaucoup moins encore : ses chairs tirent sur le brun-rouge, et ses demi-teintes sur le noir.

Mais il a mis de la poésie dans toutes ses compositions. Elles prouvent qu'il était poète, historien, même érudit; et, en effet, il avait des connaissances étendues en mythologie, et dans la science des médailles et camées : il était, de plus, excellent architecte.

Obligé de quitter Rome, parce qu'il avait fait les dessins des gravures obscènes que grava Marc-Antoine *Raimondi*, et qui sont connues sous le nom de *Figures de l'Aretin*, il se réfugia à Mantoue, qu'il embellit et fortifia. Le fameux palais du T (ainsi nommé parce qu'il a la forme de cette lettre) fut construit sur ses dessins, et il en couvrit tous les murs et les plafonds de peintures, dont plusieurs ont mérité les éloges des connaisseurs. Là sont ses plus grands et ses plus beaux ouvrages, parmi lesquels il faut placer, au premier rang, le *Combat,* si renommé, *des Géants contre Jupiter.*

EXPLICATION DES PLANCHES

PLANCHE XCVI

LA VIERGE ENTRE DEUX SAINTS. — UN ÉVÊQUE

Il faut croire que, lorsque Jules-Romain fit les deux dessins de cette planche, il suivait encore les leçons de Raphaël. On y retrouve toute la sagesse du maître.

Dans le plus grand des deux dessins, on voit Marie assise, et dont la physionomie est assez gracieuse : sur ses genoux, l'enfant Jésus, qui tient dans une de ses mains le globe du monde, caresse de l'autre sa mère. D'un côté de la Vierge est saint Roch à genoux, les mains jointes; de l'autre côté, saint Sébastien debout, qui contemple l'enfant Jésus.

Cette composition est et ne pouvait être que froide et sans intérêt; mais le groupe de la Vierge et de l'enfant Jésus n'est ni sans grace ni sans élégance.

L'autre composition est plus insignifiante encore. Un grand prélat, orné de sa mitre et la crosse à la main, est assis entre deux enfants, dont l'un est nu, l'autre vêtu, et qui semblent tenir chacun quelque chose qu'on ne saurait définir.

Est-ce là saint Nicolas? Ce pourrait bien être. Mais nous ne nous arrêterons pas sur le sujet d'un tableau du genre de ces insignifiantes peintures que l'on voit dans la plupart de nos églises.

PLANCHE XCVII

L'ADORATION DES MAGES. — DESSIN

Le sujet de ce dessin est le fait très-extraordinaire que raconte saint Mathieu dès le onzième chapitre de son Evangile, et qui a fourni matière à tant de controverses. Trois mages ou rois de pays qui ne sont pas nommés, avertis qu'il était né un roi des Juifs, viennent à Jérusalem, sans autre motif que de rendre hommage au roi nouveau-né. Guidés par une étoile, ils parviennent à le rencontrer dans une étable.

Jules-Romain a choisi le moment où les trois mages se prosternent devant l'enfant, et lui offrent de l'or, de l'encens et de la myrrhe : *Et apertis thesauris suis, obtulerunt ei munera, aurum, thus et myrrham* (1). L'artiste a cru devoir donner à l'enfant Jésus une expression de joie : il accueille les mages en leur tendant

---

(1) Matthæi Evang. II, 11.

les bras. Comme si un Dieu pouvait être flatté de recevoir des présents et des prières !

La Vierge n'est pas belle, et paraît plutôt triste et rêveuse qu'honorée de la visite; ce ne sont pas là les Vierges de Raphaël. Quant à saint Joseph, qui est derrière Marie, un bâton à la main, et la tête enveloppée dans un pan de son manteau, jamais on ne lui donna cette figure imposante, cet air grave et fier. La physionomie crédule et bénigne qu'il a toujours dans les autres tableaux, convient beaucoup mieux à sa position, au rôle humiliant qu'il lui fallait jouer en telle circonstance.

Les costumes des mages sont on ne peut plus bizarres : c'est un mélange de vêtements antiques et modernes. L'expression de leurs figures n'a rien de noble.

Malgré tous ces reproches que nous adressons à cette composition, nous avouerons sans peine que c'est un très-beau dessin, qu'on y reconnait un artiste expérimenté et habile, mais qui déja s'était éloigné de l'excellente manière de son maitre

PLANCHE CXVIII.

UN CHEF DES DACES VAINCUS, AMENÉ DEVANT UN EMPEREUR ROMAIN. DESSIN

En l'an 98 de notre ère, Trajan parvint à soumettre les *Daces*, que l'on appelait aussi les Gètes, et qui, sous Domitien, s'étaient rendus redoutables. Cet empereur, ayant vaincu le brave mais orgueilleux *Decebale*, leur dernier roi, réduisit leur pays en province.

Est-ce de ce trait d'histoire que Jules-Romain a pris le sujet de sa composition pittoresque ? Nous le pensons.

Des soldats romains forcent de comparaître plusieurs prisonniers daces (on les reconnaît à leur costume) devant un empereur assis sur un tribunal très-élevé: derrière l'empereur se tiennent debout ses principaux officiers. Le personnage le plus considérable parmi les prisonniers, probablement le roi des Daces, conserve encore, dans sa triste position, son orgueil et sa férocité naturelle. Il semble défier, insulter son vainqueur, qui l'écoute froidement, sans s'émouvoir.

Nous ignorons si cette grande composition a été exécutée en tableau par Jules-Romain; mais le dessin en est d'un beau style.

PLANCHES XCIX ET C

DEUX BACCHANALES. DESSINS.

Ces dessins paraissent être des *pendants* l'un de l'autre : nous ne les séparerons point dans nos explications.

L'un des deux (pl. XCIX) représente le triomphe de *Bacchus*. Le dieu, représenté jeune et sans barbe, la tête couronnée de lierre, est assis sur un

char que précèdent des nymphes (des bacchantes sans doute), portant des amphores sur leurs têtes. Derrière le dieu, un jeune enfant ailé qui vole dans les airs, lui apporte une couronne de feuilles de vigne. Le reste du tableau est rempli par des luttes ou jeux de satyres des deux sexes.

Dans l'autre dessin (pl. C), le père nourricier de Bacchus, Silène, couché sur son âne, et soutenu de plus par des satyres aux pieds de bouc, aux oreilles en pointe, porte à sa bouche une coupe que remplit sans cesse un autre satyre. Des chevaux et des chameaux font aussi partie du cortége. Comme dans l'autre tableau, il y a ici des luttes et des jeux de satyres; mais nous y trouvons de plus des groupes d'enfants chargés de grappes de raisin.

La confusion qui règne dans ces deux compositions convenait au sujet.

Ces deux dessins pourraient bien ne pas être de Jules-Romain lui-même, mais de Carrache, à l'imitation de ce maître.

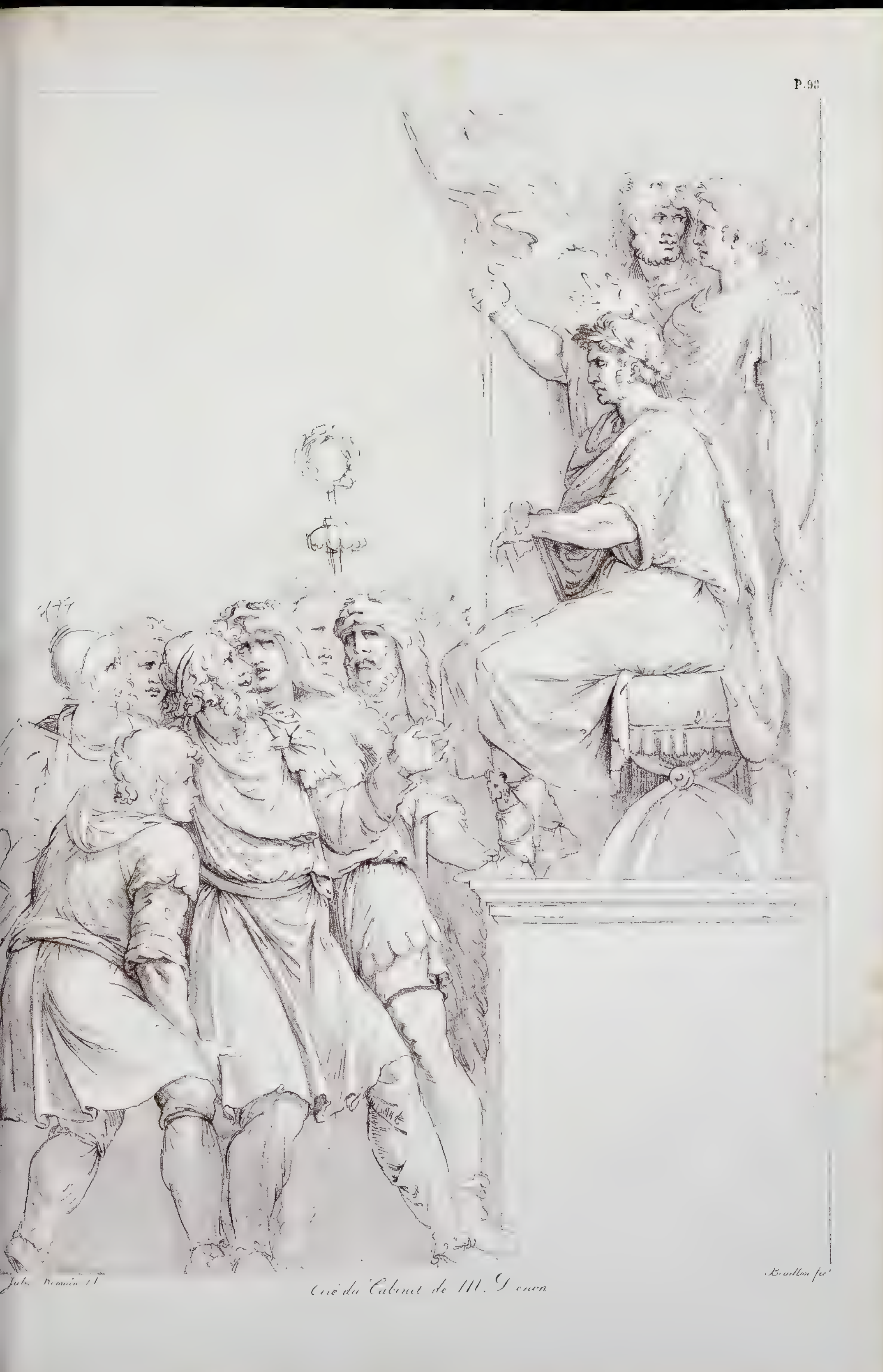




Jules Romain del. Boutellier fec.

Tiré du Cabinet de Mr. Denon





Jules Romain d.t — Tiré du Cabinet de M. Denon — Bouillon fec.



d. M. Denon.



ÉCOLE ROMAINE.

PLANCHE CI.

DES ARABESQUES.

Dessins de GIOVANNI DA UDINE,

NÉ EN 1489 (OU 1494), MORT EN 1561 (OU 1564).

NOTICE SUR CET ARTISTE.

Né à Udine, dans le Frioul, *Jean*, qui prit son surnom de sa ville natale, pourrait être placé dans l'école vénitienne; mais comme il vint très-jeune à Rome, qu'il fut un des élèves de Raphaël, qu'il exécuta sous sa direction la plupart des *arabesques* qui ornent les *Loges* du Vatican, l'école romaine le réclame à juste titre.

Il réussissait peu dans la peinture de l'histoire; mais il s'illustra tant dans le paysage, que par la grande manière avec laquelle il peignait les animaux, les fleurs, les fruits, et surtout les ornements.

Ce genre d'ornements, que nous nommons *arabesques* (et que les Italiens nomment *grotesques*), paraît avoir été employé dans l'Orient dès la plus haute antiquité. Mais ce n'était que depuis peu que le goût s'en était introduit en Italie, lorsque Vitruve écrivait; car il blâme fortement ses contemporains d'avoir adopté ces décorations déraisonnables et bizarres. Ses critiques ne furent point écoutées; on continua d'employer les arabesques pour les ornements des édifices publics et particuliers, tant sous les empereurs que dans le moyen âge. Il faut croire pourtant qu'à l'époque où florissait Raphaël, ce genre de peinture était comme oublié, puisque l'on regarda comme une heureuse innovation l'emploi qu'en fit ce grand artiste dans la décoration des *Loges* ou galeries du Vatican. Ce fut là principalement que s'exerça et brilla le talent de Jean d'Udine.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Les arabesques de notre planche donneront une idée de la manière de Jean d'Udine. Elles rappelleront celles des fameuses Loges.

On ne pourra s'empêcher d'y admirer la multitude et la variété des figures; l'art avec lequel les plus chimériques ornements sont entrelacés sans confusion. Dans ce genre, l'artiste choisit dans toute la nature les objets les plus disparates; il les place à sa guise. C'est un rêve qu'il peint : la raison n'est pour rien dans tout cela.

ÉCOLE ROMAINE.

PLANCHE CII.

UNE ETUDE DE TABLEAU. (SUJET INCONNU

Par *PIETRO BONACCORSI*, dit *PERINO DEL VAGA*,

NÉ EN 1500, MORT EN 1547

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Périn del Vaga, comme on l'appelle en France, appartient par sa naissance à l'*école florentine*, puisque la Toscane fut sa patrie. Mais ce fut à Rome qu'il étudia la peinture, et c'est à Rome que sont ses ouvrages les plus estimés. Après la mort de Jules-Romain, il devint le premier peintre de Rome.

Voici pourquoi son nom de *Bonaccorsi* se trouva changé en celui *del Vaga*. Resté orphelin et pauvre, presque en sortant du berceau, il eut le bonheur d'être accueilli par un épicier marchand de couleurs. Dominique *Ghirlandajo*, orfèvre florentin (nous l'avons fait connaître dans notre revue de l'*école florentine*), lui donna quelques leçons de dessin, dont il sut profiter. Un peintre assez inconnu, nommé *del Vaga*, voyant ses dispositions, l'emmena à Rome, où, bientôt après, Raphaël l'employa dans les grands travaux qu'il exécutait au Vatican. Il y secondait Jean d'Udine dans la peinture des arabesques et dans les ornements de stuc. Le nom de son dernier protecteur lui avait été donné; il lui resta.

Au milieu de ses travaux en peinture, Périn *del Vaga* trouva moyen d'acquérir de l'instruction en littérature. Tout le temps qu'il pouvait ravir à son art, il le consacrait à l'étude. Aussi rien dans ses tableaux n'accuse une éducation négligée, quoique la sienne eût été à peu près nulle dans ses premières années.

Ses principaux tableaux, comme nous l'avons dit, sont à Rome. Le musée royal de France n'en possède qu'un seul, le *Combat des Muses et des Piérides;* mais c'est un ouvrage excellent, dans lequel on retrouve toute la grace de Raphaël. Dans ce tableau, comme dans tous ceux de ce peintre, les têtes des femmes ont toutes le même caractère. C'est qu'il prenait toujours sa femme pour modèle.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de juger, sur le simple *croquis* que nous offrons ici, du tableau que le peintre avait intention d'exécuter, qu'il a exécuté peut-être, mais dont ce n'est ici que la première idée. Nous voyons

sur le premier plan une tête coupée, des femmes ou plutôt des Sirènes dans un fleuve; plus loin, sous un vaste portique, un grand nombre de personnages, à peine indiqués par quelques traits, qui sont assis près d'une table, comme des convives à un banquet, ou comme des juges pour prononcer un jugement. Le sujet est-il pris de la fable des Sirènes? cette tête, ces ossements qu'on voit épars sur la rive, sont-ils les restes des malheureux qui, séduits par leurs chants, ont trouvé la mort là où ils cherchaient les plaisirs? Ou ne serait-ce point plutôt un des traits de l'histoire d'Orphée?

On sait que les bacchantes, après avoir tué ce chantre divin, et l'avoir coupé en morceaux, jetèrent sa tête dans un fleuve (l'Hèbre); mais que les Muses se chargèrent de recueillir ses membres dispersés, et lui rendirent les honneurs funèbres; que Jupiter ensuite le métamorphosa en cygne, etc.

Quelques détails dans ce croquis nous porteraient à croire que c'est bien là le sujet du tableau projeté; d'autres nous éloignent de cette idée.

Quoi qu'il en soit, on ne peut s'empêcher de voir ici l'intention d'un tableau destiné à devenir le pendant du *Combat des Muses et des Piérides,* que possède notre musée, comme nous l'avons dit dans la Notice qui précède. Ce sont les mêmes dispositions, le même plan. Des figures nues d'un côté, des figures drapées de l'autre, une vaste scène, etc., etc.



Leon. A. L. Vage del. Mauran f.

Cn. du Cabinet de Mr Denon



ÉCOLE ROMAINE.

PLANCHES CIII ET CIV.

Dessins de POLIDORO CALDARA DA CARAVAGIO,

NÉ EN 1495, MORT EN 1543.

NOTICE SUR LE CARAVAGE.

Voici encore un artiste qui, de même que Jean de Udine, Périn del Vaga et beaucoup d'autres, n'appartient à l'école romaine que parce qu'il fut, comme eux, élève et collaborateur de Raphaël. Il était né à Caravagio, dans le Milanais, et c'est de là qu'il prit le surnom de *Caravagio;* aussi plusieurs biographes, et d'Argenville, entre autres, le placent-ils dans l'école lombarde.

D'abord simple manœuvre, il servit les artistes qui étaient employés dans le Vatican. Témoin attentif de leurs travaux, il s'exerça à les imiter, et devint aussi habile peintre qu'aucun d'eux : on pourrait dire même qu'il les eût surpassés, s'il n'eût été assassiné, à Messine, à l'âge de quarante-huit ans, par son propre domestique.

Personne mieux que lui n'a imité l'antique. Dans les frises dont il ornait, au Vatican, les grandes compositions de Raphaël, on trouve le goût, le style des anciens; les vases, les trophées dont il faisait les modèles, on les croirait sortis de leurs mains; les tableaux, en petit nombre, qu'il a laissés rappellent encore leur manière : on les dirait imités de quelques beaux bas-reliefs échappés à l'injure des temps.

Ajoutons qu'un des plus beaux tableaux des églises de Rome est son ouvrage. C'est un tableau du *Christ porté au tombeau,* que l'on voyait dans l'église des Philippins, dite la *Chiesa Nuova,* que les Français enlevèrent au temps de leurs conquêtes et transportèrent à Paris, et qui aujourd'hui est probablement remis à sa première place.

EXPLICATION DES PLANCHES

PLANCHE CIII

UN GRAND VASE. — LES APPRÊTS D'UN SACRIFICE

Le vase, excessivement décoré, que nous donnons pour exemple de sa manière et de son talent, a été dessiné par lui à la plume et lavé au bistre.

Les plus beaux vases antiques n'ont pas plus d'élégance et n'offrent point, avec cette profusion, des ornements d'un meilleur goût.

Est-ce le dessin d'un bas-relief ou d'un tableau que l'on voit sur la même planche? c'est ce qu'il serait difficile de décider. Mais, soit comme tableau, soit comme bas-relief, on y remarquera toujours une grande et belle composition.

Une jeune mais grave prêtresse est près d'un autel. Elle est suivie d'une procession d'hommes qui conduisent des animaux de diverses espèces, destinés sans doute à être immolés dans le sacrifice qui se prépare.

Il ne faut pas chercher de l'intérêt dans un pareil sujet; mais les personnages sont bien disposés, les costumes de la plus grande exactitude, et le dessin correct. C'est par la disposition, l'ajustement des figures et la correction du dessin, que se distinguait surtout le Caravage.

PLANCHE CIV

L'ADORATION DES ROIS. (DESSIN)

Ce sujet si rebattu est traité dans ce dessin avec une grande naïveté; il l'est d'une manière qui s'éloigne de l'usage communément adopté par les autres artistes, et peut-être trop du récit consigné dans un de nos Evangiles.

Ici la Vierge est assise sur une espèce de trône, couverte d'un manteau, mieux vêtue enfin que ne devait le permettre l'humble profession de son mari. On ne devinerait pas que la scène se passe dans une étable, si l'on ne voyait derrière la Vierge surgir deux têtes d'animaux. Les trois rois ou mages ont des costumes qui, s'ils ne sont pas exactement orientaux, rappellent du moins par leur ampleur les vêtements ordinaires des princes de l'Orient; tandis que dans maint autre tableau de l'adoration des rois, les artistes ont habillé les mages voyageurs comme l'étaient les princes leurs contemporains.

Nous remarquerons encore que, dans notre dessin, l'enfant Jésus, qui est déja grandelet, quoique d'après l'Evangile il ne dût pas avoir plus de quelques jours à l'époque de l'adoration des mages, semble tout joyeux des beaux présents qu'on lui apporte; et la Vierge elle-même ne paraît pas insensible à un si magnifique hommage.

Il serait possible que ce dessin ne fût pas de Caravage même; mais il faut toujours l'attribuer à quelque artiste partisan de sa manière, et qui suivait ses leçons.





Cire du Cabinet de M. [illegible]

Tiré du Cabinet de Mr Lemon

ÉCOLE ROMAINE.

PLANCHES CV-CVII.

Dessins de TADDEO ZUCCARO,

NÉ EN 1529, MORT EN 1566

NOTICE SUR CET ARTISTE.

Fils et élève d'un mauvais peintre d'Urbin, Taddeo Zuccaro sentit le besoin de trouver de meilleurs maitres, et il vint, dès l'âge de quatorze ans, à Rome, où il vécut dans la misère, mais n'en consacrant pas moins tous ses moments à l'étude de l'art.

On reconnut enfin son talent, et les papes Jules III et Paul IV l'employèrent dans les travaux qui occupaient, dans cet immense Vatican, tant de mains d'artistes formés presque tous par Raphaël, et sortis de son école. Taddeo y peignit de grandes fresques qui furent admirées, et l'artiste obtint des pensions.

Mais, épuisé de fatigue et de débauche, Taddeo mourut, comme Raphaël, à l'âge de trente-sept ans, et son monument est dans la Rotonde (le Panthéon), près de celui de ce grand artiste.

Taddeo avait deux frères, *Federico* et *Ottaviano,* qui étaient venus, l'un après l'autre, d'Urbin à Rome, et à qui il avait donné des leçons, sans toutefois leur transmettre ses talents. Ils n'en furent pas moins chargés de continuer les nombreux travaux que sa mort prématurée l'avait empêché de terminer.

Tout en faisant son éloge, Lanzi (1) convient qu'il tomba dans la manière, en voulant trop rechercher le grandiose. C'est surtout de lui qu'il faut dater la dégénération de l'école de Raphaël.

EXPLICATION DES PLANCHES.

PLANCHE CV

UNE ALLÉGORIE. (DESSIN.)

Cette allégorie peut, à ce qu'il nous semble, assez facilement s'expliquer.

Ce personnage que l'on voit par le dos est le peintre lui-même, et il a pris soin de nous en instruire, puisqu'on lit sur la bordure de son manteau : THADEO

---

(1) *Storia pittorica,* t. II, p. 109

Zuccaro. Il débarrasse une de ses mains de celle d'une figure hideuse qui a des oreilles d'âne : cette figure ne peut être que l'ignorance ou plutôt la débauche. En faisant ses adieux au vice, il se dispose à entrer dans son atelier; c'est dire qu'il va se livrer à l'étude, au travail. Aussi les trois Graces, qu'il a eu soin de désigner par ces mots : Le Grazie, se disposent-elles à l'accompagner.

Dans l'autre partie du dessin, on voit Taddeo dans son atelier, vêtu négligemment, mais occupé à dessiner, à copier sans doute quelque antique; car il professait une grande vénération pour les monuments grecs et romains, et les copiait sans cesse.

Si l'explication que nous donnons ici de cette allégorie est juste, on y verra que Taddeo Zuccaro reconnaissait du moins combien le libertinage auquel il se livrait nuisait à son talent, et se promettait quelquefois, comme tous les libertins, de changer de conduite.

PLANCHE CVI.

PORTRAIT D'UN PAPE. (DESSIN.)

On a cru voir dans ce portrait celui de Paul III; mais nous l'avons rapproché de la médaille de ce pape, que l'on peut voir planche LVIII, et nous n'avons pu remarquer aucune ressemblance entre les deux têtes.

Nous croirions plutôt que c'est ici le portrait ou de Jules III, ou de Paul IV. Tous deux protégèrent *Taddeo;* et Jules III fut le premier qui employa ses talents.

Quoi qu'il en soit, ce portrait, fait au crayon et au pastel, est d'un grand et beau style. C'est un témoignage du talent de Taddeo Zuccaro, peu connu ailleurs qu'à Rome, parce qu'il n'a guère peint que des fresques. Ses tableaux à l'huile sont très-rares.

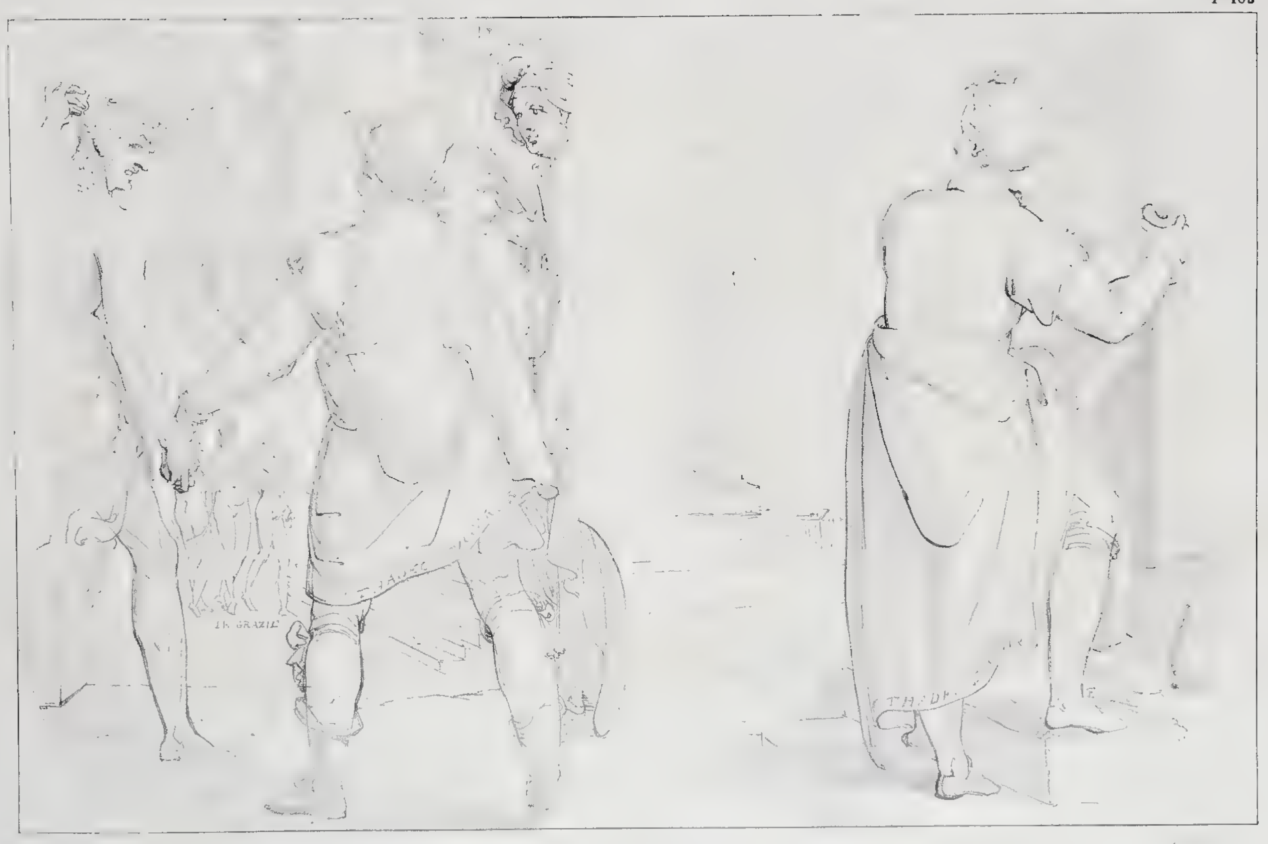
PLANCHE CVII

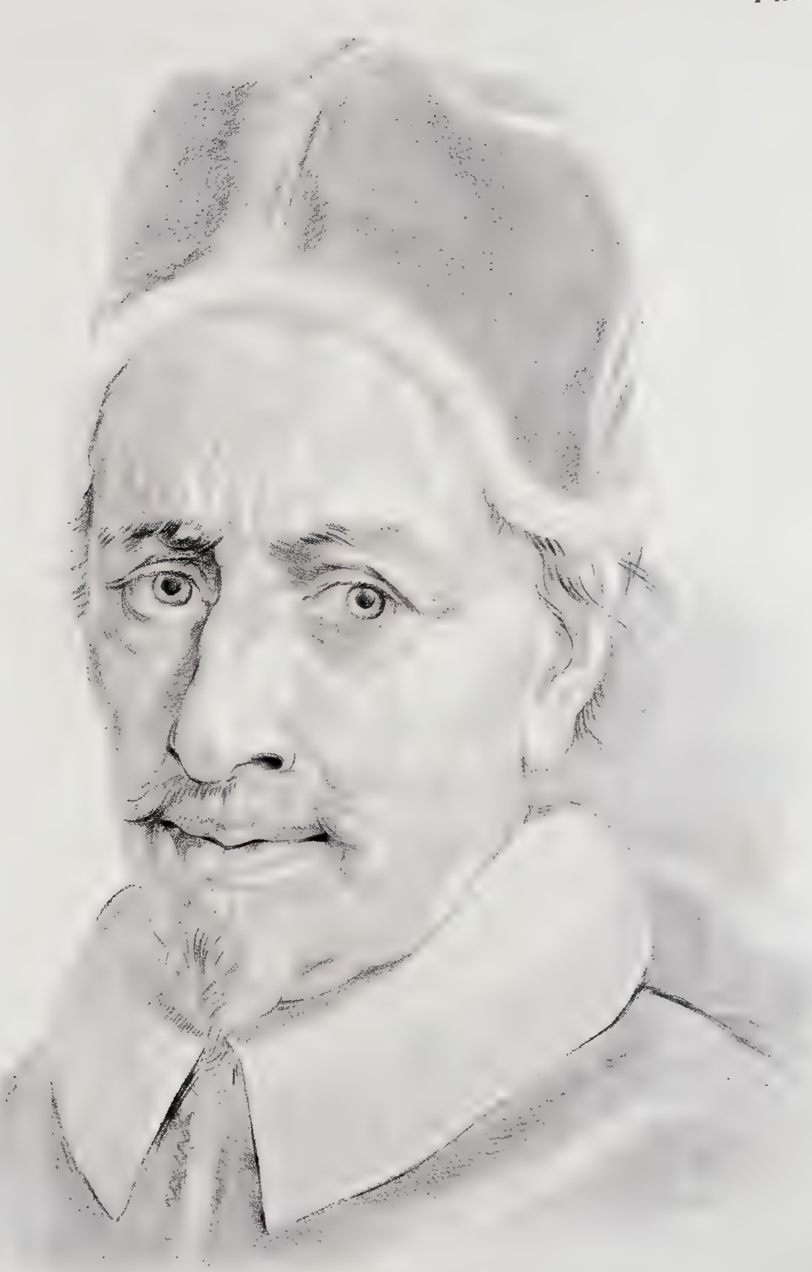
L'ADORATION DES BERGERS. (DESSIN.)

Ce n'est point ici que l'on remarquera cette affectation de grandiose que l'on a reproché à Taddeo Zuccaro. Le sujet ne l'eût pas permis.

Mais peut-être est-il tombé dans un défaut contraire. Les bergers qu'il introduit dans l'étable où le Christ vient de naître sont d'ignobles pâtres. Leur costume est celui des villageois du temps où vivait l'artiste; leurs physionomies et leurs attitudes sont celles des hommes de cette classe. Sans doute il faut que le peintre ne s'éloigne jamais de la vérité; mais il pouvait être vrai, et donner pourtant au divin enfant qui est dans la crèche, et surtout à la Vierge, plus de beauté et de noblesse.

Ce n'en est pas moins là un dessin de maître, tracé avec force et facilité. L'original est à la plume et au lavis, rehaussé de blanc.





Taddeo Zuccaro del. | Lignon f.

Tiré du cabinet de M. Denon.



ECOLE ROMAINE

PLANCHES CVIII-CX.

Divers dessins de ***FEDERIGO BAROCCI,***

NÉ EN 1528, MORT EN 1612

NOTICE SUR FREDERIC BAROCHE

La ville d'Urbin, qui donna le jour à Raphaël, fut aussi la patrie de plusieurs autres artistes qui se distinguèrent dans les quinzième et seizième siècles; et parmi eux il faut placer, au premier rang, *Baroche.*

Fils d'un architecte d'Urbin, Baroche fut élevé dans le sein des arts. Le premier maître qu'il eut en peinture fut *Batista Franco*, Vénitien; mais il alla, très-jeune encore, se perfectionner à Rome, où Michel-Ange, qui reconnut ses dispositions, lui donna des conseils, des leçons qui lui furent peu utiles. En effet, Baroche, d'un caractère doux, tranquille, fut entraîné par son penchant vers la manière du Corrège. De retour dans sa patrie, qu'il ne voulut plus quitter, il exécuta un grand nombre d'ouvrages dans lesquels on remarque l'harmonie, la fraîcheur du coloris, les contours gracieux que l'on admire dans son maître favori.

Quoique d'une santé faible, il parcourut une longue carrière, et laissa après lui de nombreux élèves qui propagèrent sa manière; et c'est pour cela qu'on cite quelquefois l'*école de Baroche*

EXPLICATION DES PLANCHES.

PLANCHE CVIII

UNE TÊTE DE RELIGIEUX. DESSIN AU CRAYON ET AU PASTEL

Il serait fort inutile de faire remarquer l'expression de la belle tête qu'offre notre planche. C'est la résignation, le zèle pieux, la sainteté même personnifiée.

Avec quel art sont traités les yeux, la bouche, les cheveux même et la barbe du saint personnage.

Dans cette simple tête, on reconnaît le style, le caractère particulier du maître dont elle est l'ouvrage.

PLANCHE CIX

UNE DESCENTE DE CROIX — DESSIN

Ce grand et beau dessin est sans doute une étude de l'un des tableaux que *Baroche* a exécutés d'après le même sujet.

Jésus, par les soins de Joseph d'Arimathie, a été détaché de la croix; son corps est entre les bras de quelques disciples fidèles qui l'enveloppent d'un linceul et s'apprêtent à le déposer dans le tombeau : sur le devant sont Marie-Magdeleine échevelée, qui adore et prie, et, plus loin, les deux autres Maries, qui expriment par leurs gestes la plus vive douleur

Ce dessin est plein d'expression et de sentiment.

Nous avons possédé en France, pendant une quinzaine d'années, un des tableaux de Baroche qui contribuèrent le plus à fonder sa réputation de grand peintre, une *Descente de croix*, qui provenait de la cathédrale de Pérouse. C'était un des fruits de la conquête de l'Italie, et il a fallu le rendre, comme bien d'autres trophées de nos victoires

Au reste, quoique le sujet de ce célèbre tableau soit le même que celui de notre dessin, il avait été traité différemment par l'artiste. On y voyait Jésus tenant encore à la croix par une main, que Nicodème, armé d'un marteau, se hâtait de déclouer.

Jusque là nos musées n'avaient possédé aucun tableau de Baroche. Il faut que l'on en ait acquis depuis qu'il a été restitué; car dans le catalogue de la galerie royale nous trouvons deux tableaux de ce maître, une *sainte Lucie*, une *sainte Marguerite*

PLANCHE CX

UNE VISITATION DE LA VIERGE. — UNE ADORATION DE BERGERS. DEUX CROQUIS

Nous croyons voir dans le premier de ces croquis le sujet de la visite que fit la vierge Marie, déja enceinte, à sa parente Élisabeth; mais ce pourrait bien être aussi le départ de la sainte famille pour Bethléem. Ces traits, jetés avec rapidité, pouvaient être fort intelligibles pour l'artiste qui, plein d'une idée, les traça sur le papier : pour celui qui les voit, après plusieurs siècles écoulés, ce sont de véritables énigmes.

Mais il ne peut y avoir aucun doute sur le sujet de la composition, un peu plus arrêtée, du second croquis. Voilà bien l'enfant Jésus dans une crèche, sa divine mère d'un côté, saint Joseph de l'autre, et la tête d'un âne au milieu d'eux; voilà bien dans tout le reste de la scène, des bergers qui arrivent pour saluer le nouveau-né et lui offrir des présents

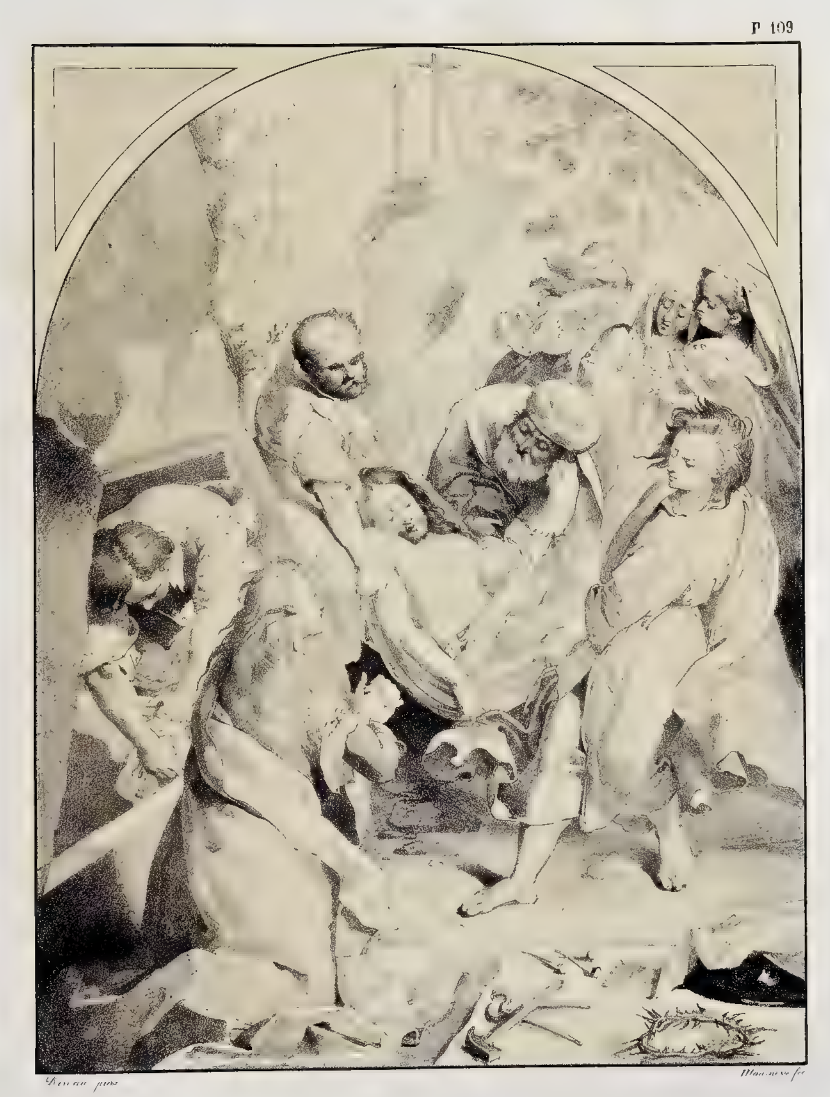
Les artistes seuls peuvent apprécier ces deux compositions. On y retrouve à la fois la conception prompte et facile de l'artiste frappé d'une première idée, et l'habileté du grand maître qui, avec des traits à peine formés, a l'art d'exprimer assez clairement, et même de faire ressortir de simples intentions, de vagues projets que son esprit n'a point encore élaborés.



Barocci del. Denon fec.

Tiré du Cabinet de M.r Denon





Denon pinx — Maurisse fe

Tiré du Cabinet de Mr Denon



Federigo Barocci del — Mauzaisse fe



Fede. Barocci del — Mauzaisse fe

Tiré du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE ROMAINE.

PLANCHE CXI.

LA SUBMERSION DE L'ARMÉE DE PHARAON DANS LA MER ROUGE

Dessin de CESARE NEBBIA DI ORVIETTO,

NÉ VERS 1544, MORT VERS 1622

NOTICE SUR CET ARTISTE

On ne connait presque rien de ce *Cesare Nebbia,* qui a échappé au plus grand nombre des biographes des peintres. Lanzi lui-même n'en dit que quelques mots (1); il se borne à nous apprendre que Nebbia fut élève de *Muziano,* et qu'il présida aux travaux entrepris par Sixte V; qu'il avait pour adjoint *Giovanni Guerra,* de Modène, qui lui donnait les sujets des tableaux qu'il avait à exécuter; qu'il distribuait ensuite l'ouvrage entre divers collaborateurs. Lanzi ajoute ailleurs que Nebbia mourut, âgé de soixante-dix-huit ans, sous le pontificat de Paul V, et par conséquent entre 1621 et 1623. C'est d'après ces données que nous avons fixé, par approximation, la date de la naissance et celle de la mort de notre artiste, à peu près inconnu partout ailleurs qu'à Rome.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Nous supposons que le sujet du plus grand des dessins, ou plutôt des croquis de notre planche, est *le passage de la mer Rouge.* Dans ces figures, presque toutes chargées de bagages, qui occupent la gauche du tableau, nous croyons reconnaître les Hébreux qui fuient de l'Égypte; dans le vieillard qui étend sa verge vers la droite sur un espace vide, Moïse qui, de la part de Dieu, ordonne aux eaux de la mer de revenir dans leur ancien lit; et enfin ces chevaux, ces guerriers, ces chars, qu'on distingue à peine, ne peuvent être que l'armée des Égyptiens, à demi-submergée. C'est absolument le tableau que présentent à l'imagination ces versets de l'Écriture : *Cumque extendisset Moyses manum contrà mare, reversum est primo diluculo ad priorem locum : fugientibusque Ægyptiis, occurrerunt aquæ, et involvit eos Dominus in mediis fluctibus. — Reversæque sunt aquæ, et*

(1) *Storia pittor.*, t. II.

operuerunt currus et equites cuncti exercitûs Pharaonis, qui sequentes ingressi fuerant mare : nec unus quidem superfuit ex eis (1).

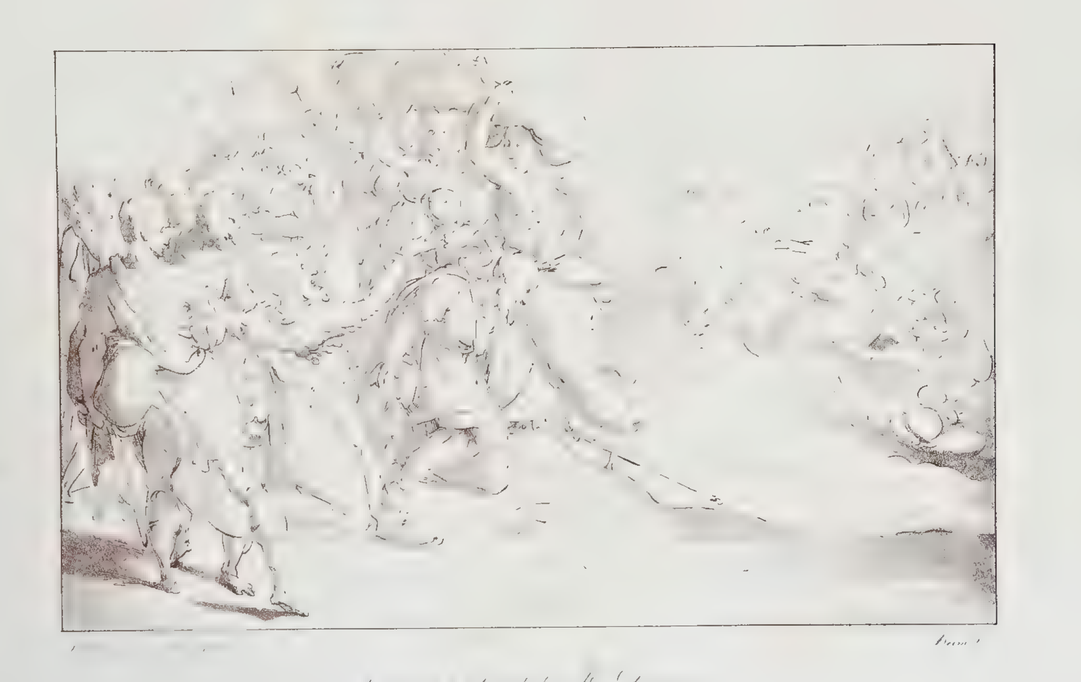
Le petit dessin que l'on n'a placé au-dessus de cette composition que pour remplir un vide, est d'un maître qui n'appartient pas à l'école romaine. On l'attribue dans notre planche à Louis *Carrache* (de l'école lombarde); mais d'autres, avec plus de raison peut-être, le croient l'ouvrage, sinon du *Guide*, du moins de quelque maître de son école.

Il représente une infirmerie où des malades, couchés dans leur lit, sont soignés avec humanité. Ce dessin est à la plume et au lavis. Il offre de l'intérêt par la justesse, la variété des attitudes, et l'expression des personnages.

---

(1) Exod., cap. XIV, ℣ 27 et 28





ÉCOLE ROMAINE.

PLANCHE CXII.

LE CHRIST SUR LA CROIX

Tableau de GIOVANNI-LORENZO BERNINI *(le cavalier Bernin)*,

NÉ EN 1598, MORT EN 1680.

NOTICE SUR CET ARTISTE.

Né à Naples, Bernin fut conduit, dès l'âge de neuf ans, à Rome, où son père, sculpteur toscan, venait s'établir. Ce fut à Rome que se développerent ses rares dispositions pour tous les arts du dessin : il y devint excellent architecte, sculpteur célèbre, peintre distingué. Aussi fut-il singulièrement encouragé, protégé, enrichi par tous les papes qui occupèrent successivement le saint siége pendant sa longue vie. Il reçut de l'un d'eux le titre de *chevalier,* et il exerça sur tous les travaux qui s'exécutèrent de son temps, l'influence la plus marquée.

D'après son immense réputation, il fut appelé en France, en 1664, pour donner un plan de la façade du Louvre; et, quoique déja vieux, il se décida à ce voyage. Il fit un plan auquel on préféra, dans la suite, le plan bien plus simple et plus noble de Charles Perrault. Louis XIV ne l'en récompensa pas moins avec magnificence, et lui fit une pension.

On ne peut nier que cet artiste n'eut du génie; que dans les nombreux monuments qu'il a élevés à Rome il n'ait fait preuve d'une grande fécondité d'idées; que dans ses ouvrages de sculpture, entre autres dans son célèbre groupe d'*Apollon et Daphné,* il n'y ait des beautés réelles. Mais il faut dire aussi que, dans toutes ces productions, il semble fuir, par système, la simplicité des anciens. Lanzi lui attribue en grande partie la décadence de l'école romaine, ainsi qu'à Piétre de Cortone, qu'il affectionnait, et qui adopta et propagea le genre maniéré qu'on appela, de son nom, *cortonesque.* On en vint au point, dit Lanzi, de ne vouloir plus imiter la nature, ni même Raphaël: *Giunsero alcuni a biasimar l'imitazione di Raffaello, ed altri a deridere come inutile lo studio della natura* (1).

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Le sujet du tableau de Bernin qui occupe cette planche a été traité d'une manière toute mystique. Le Christ est sur la croix; l'affaissement de son corps

(1) *Storia pittorica*, t. II, 213

indique sa mort prochaine. La Vierge, portée sur des nuages, reçoit dans ses deux mains le sang qui coule des plaies du Sauveur des hommes, tandis que le Père Éternel, posté au-dessus de la croix, montre d'une main le ciel où va remonter son divin Fils. Des groupes d'anges, en diverses attitudes, remplissent le reste de la composition.

Ce seul petit tableau suffirait pour rappeler le goût ou plutôt la *manière* de Bernin : les attitudes peu naturelles de ses personnages, des expressions exagérées, des figures sans vraie noblesse, des draperies voltigeantes et qui n'en sont pas moins roides, etc., ce sont là les qualités ou plutôt les défauts que l'on remarque dans la plupart de ses statues.



…enzo Bernini pinx. — Tiré du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE ROMAINE.

PLANCHE CXIII.

TULLIE FAISANT PASSER SON CHAR SUR LE CORPS DE SON PÈRE.

Dessin par PIETRO BERETTINI, dit PIETRO DI CORTONA,

NÉ EN 1596, MORT EN 1669.

NOTICE SUR CET ARTISTE.

Pietro Berettini, qui prit son nom de *Pietro di Cortona* de la petite ville de Toscane où il était né, est quelquefois inscrit parmi les maîtres de l'*école florentine;* mais plus judicieusement, selon nous, parmi ceux de l'école romaine. En effet, il vint à Rome dès l'âge de quatorze ans, et y fit ses études pittoresques. Il annonçait même très-peu de dispositions pour l'art auquel il se consacrait; mais son génie se développa plus tard. Il fut employé dans de grands travaux, et acquit de la gloire et de la fortune. Depuis Michel-Ange et Raphaël aucun artiste n'avait joui d'une pareille célébrité. C'est qu'à l'exemple de Bernin (voyez la Notice précédente), il avait trouvé le secret de fasciner les yeux, d'étourdir l'esprit par le fracas, l'éclat de ses compositions. Les novateurs dans les arts, quand ils réussissent à charmer les yeux, peuvent se promettre de brillants succès; il faut que la postérité vienne les arracher de leur char de triomphe. Piètre de Cortone fut un enchanteur adroit, qui, tout en paraissant opérer des prodiges, amenait la corruption du bon style de l'école et du goût.

Piètre de Cortone travaillait avec une extrême facilité; aussi personne n'a exécuté autant que lui d'immenses fresques, de *grandes machines*. Il fit peu de tableaux à l'huile, et il est étonnant que le Musée royal à Paris ait pu en réunir jusqu'à six.

Il était aussi architecte; mais en architecture, comme en peinture, il ne fut ni simple, ni naturel, ni vrai; et malheureusement ses principes dans ces deux arts ne périrent point avec lui. Ses successeurs exagérèrent son système. Ce que Piètre de Cortone avait commencé, la ruine de la saine architecture, *Boromini* l'acheva.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Le dessin capital de Piètre de Cortone que nous donnons ici nous offre l'infâme Tullie revenant du sénat, où, la première, elle a salué, comme roi, Tarquin, son mari, qui venait d'assassiner son père Servius.

Le corps de Servius est resté au milieu de la rue *Cyprienne* (depuis le forfait,

cette rue prit le nom de *Scélérate*); et Tullie indique du doigt aux conducteurs du char qu'ils doivent le faire passer sur le corps de son père.

Certainement cette composition est bien conçue, les groupes sont bien placés, la principale action bien déterminée; mais, dans un temps où le luxe n'était pas connu à Rome, pourquoi tous ces pompeux et inutiles ornements du char et des chevaux? pourquoi ces draperies qui volent en sens divers? On voit que l'artiste ne songeait qu'à l'*effet*.

Tout autre artiste avant Piétre de Cortone aurait retracé bien différemment ce sujet. Il n'y eût pas mis ce mouvement, ce fracas; mais il aurait donné à ses figures une expression moins vague, plus déterminée. L'action eût été représentée plus naïvement, avec plus de simplicité; et le tableau eût produit une impression, sinon plus vive, du moins plus durable.



Tiré du Cabinet de M. Denon

ECOLE ROMAINE.

PLANCHE CXIV.

LATONE METAMORPHOSANT DES PAYSANS EN GRENOUILLES.

Dessin de FRANCESCO ROMANELLI,

NÉ EN 1617, MORT EN 1662

NOTICE SUR ROMANELLI

Ce peintre, élève de Piétre de Cortone, imita trop servilement les beautés comme les défauts des ouvrages de son maître. « Son mérite, comme l'a très-bien dit un juste appréciateur du talent des artistes (1), n'est qu'un reflet de celui du Cortone. »

Il passa une grande partie de sa vie, qui fut bien courte, en France, où, sur la recommandation du cardinal Barberini, son protecteur, Mazarin l'avait appelé. Il y peiguit à fresque les plafonds du palais de ce fastueux ministre, et, au vieux Louvre, les bains de la reine.

La galerie du palais Mazarin est aujourd'hui une des salles du dépôt des manuscrits de la Bibliothèque du Roi. On y peut voir les fresques de Romanelli, qui ont peu souffert du laps de deux siècles à peu près écoulés depuis leur exécution.

« Sa couleur à fresque, dit l'auteur déja cité, est fraiche et brillante; elle est moins bonne à l'huile, mais encore agréable. »

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Dans le dessin de Romanelli qu'offre cette planche on voit Latone qui vient de mettre au jour, dans l'île de Délos, Apollon et Diane. Pour fuir les persécutions de la jalouse Junon, elle fuit, emportant dans un pan de sa robe les enfants nouveau-nés. Fatiguée, mourant de soif, elle a demandé un peu d'eau à des paysans qui travaillaient dans un marais. Pour les punir du refus qu'ils lui ont fait, elle les change en grenouilles.

Déja quelques uns, entièrement métamorphosés, nagent dans le marais; dans quelques autres, la métamorphose n'est qu'à demi opérée ou commence.

---

(1) LEVESQUE, dans son *Dictionnaire des Arts de Peinture*, t. IV, p. 453



[illegible]

ÉCOLE ROMAINE.

PLANCHE CXV.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS. — LA SAINTE FAMILLE VISITÉE PAR DES ANGES

Dessins, au crayon rouge, par CARLO MARATTA,

NÉ EN 1625, MORT EN 1713

NOTICE SUR CARLO MARATTA (ou MARATTI)

Elève de Sacchi, peintre qui travaillait dans le goût de Piétre de Cortone, quoiqu'il fût son rival, Carle Maratte ne pouvait guère s'éloigner du nouveau système qui dominait depuis Bernin dans l'école romaine. Cependant, comme il avait beaucoup étudié dans sa jeunesse et copié Raphaël, on n'a pas à lui reprocher, autant qu'à eux, l'afféterie, la manière. Nous n'en regardons pas moins comme outré l'éloge qu'en a fait Mengs, en disant qu'*il empêcha la peinture de se dégrader à Rome comme elle se dégradait ailleurs.*

Il peignait agréablement les Vierges, et il en peignit beaucoup. On le crut incapable de faire autre chose, et on le nomma par dérision *Carluccio delle Madonne.* Mais il ne tarda pas à prouver qu'il pouvait aussi entreprendre et exécuter de grandes compositions.

Pendant sa longue vie il jouit d'une grande considération. Le pape Clément XI le combla d'honneurs et de présents; Louis XIV lui demanda des tableaux, et le nomma son peintre ordinaire.

EXPLICATION DE LA PLANCHE

Les deux dessins de cette planche n'ont pas besoin d'explication. Dans l'un, la Vierge presse contre son sein l'enfant Jésus à demi-enveloppé dans son manteau, et paraît distraite par quelque évènement qui se passe à l'extérieur. — Dans l'autre, la Vierge, à genoux, semble adorer elle-même son Fils : d'un côté, des anges portés sur des nuages viennent le visiter; de l'autre, ce sont, à ce qu'il semble, des bergers qui se prosternent devant lui.







Tiré du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE VÉNITIENNE.

Un écrivain que nous avons souvent occasion de citer, *Lanzi*, pense que les arts étaient cultivés à Venise même dans la première époque du moyen âge. Il a vu d'authentiques copies de peintures qui y avaient été exécutées au plus tard dans le sixième siècle (1), et qui doivent encore exister dans un couvent de religieuses de cette ville. On se figure bien qu'elles n'ont rien d'agréable; que les attitudes des personnages sont roides; que les sujets des compositions sont tirés des fables superstitieuses, des traditions mystiques si répandues en ces premiers temps du christianisme; qu'enfin elles portent le cachet de l'ignorance, de la barbarie qui commençait dès-lors à s'étendre dans l'Europe entière.

Ainsi il y eut de tout temps à Venise des artistes, ce qui ne signifie pas qu'il y eut une *école*, c'est-à-dire une succession d'artistes sectateurs d'un système à peu près uniforme de composition et d'exécution. L'école vénitienne proprement dite ne commença guère, comme l'école romaine, qu'à la fin du quinzième siècle, ou même au commencement du seizième; dans cette période où florissaient les *Giorgione*, les *Bonifazio*, les *Pordenone*, etc., et, avec eux ou plutôt avant tous eux, l'admirable *Titien*. C'est même ce dernier qu'il faut en regarder comme le fondateur; car il n'imita point le style des autres écoles; il eut son style à lui seul, sa manière, et fit de nombreux élèves qui propagèrent les préceptes, accrurent la gloire de leur maître.

Mais les plus anciens artistes vénitiens qui florirent avant la fondation de l'école ne méritent point d'être laissés dans l'oubli. Quelques-unes de leurs productions, que nous offrirons dans les planches qui vont suivre immédiatement, prouveront quel était dans ces temps éloignés le génie de ces maîtres, le genre de leurs talents. On y trouvera le germe de cette originalité qui distingue éminemment l'école vénitienne

Et, en effet, les maîtres de cette école n'eurent dans le principe, ni modèles, ni guides. Exilés, pour ainsi dire, aux extrémités de la mer Adriatique, dans un pays qu'il avait fallu conquérir sur la mer, et que les Romains avaient dédaigné de couvrir des monuments de leurs arts, ils ne purent se former d'après ces types de la beauté et du goût. Ils n'eurent pour modèle que la nature; ils la peignirent telle que la leur offrait leur pays, telle qu'ils la voyaient; et, comme c'est par les couleurs encore plus que par les formes que les objets frappent nos yeux, ils représentèrent les couleurs vraies des objets, et devinrent d'excellents coloristes, mais non peut-être d'exacts dessinateurs. On voit dès à présent quelle dut être la qualité dominante dans l'école de Venise. Personne n'oserait lui contester sa supériorité sur toutes les autres par la vérité, l'éclat du coloris.

Lorsqu'à cette qualité réelle quelques maîtres vénitiens joignirent la science du clair-obscur, qu'ils apprirent sans doute en étudiant les tableaux de Léonard de Vinci, ils excellèrent dans les deux parties de l'art de la peinture qui provoquent au plus haut degré l'admiration et les éloges du vulgaire; mais alors aussi elle cessa un peu d'être originale, et cette école, que dans les premiers temps de sa fondation on pouvait appeler *autocthone*, souffrit du mélange adultérin des styles lombard et romain.

(1) *Storia pittorica*, t. III, p. 5

Autrefois la superbe Venise dominait sur les mers de l'Italie et de la Grèce; on pouvait l'appeler la *reine des cités.* Alors elle construisait des ponts magnifiques, élevait dans ses petites îles des temples immenses, de vastes palais, remarquables par la singularité de leur architecture; formait, protégeait, récompensait noblement les artistes qu'elle chargeait de décorer, non-seulement l'intérieur, mais les murs extérieurs de ces édifices (car à Venise, dans le moyen âge et plus tard, les maisons étaient, même en dehors, couvertes de peintures): aujourd'hui, qu'elle a perdu son indépendance, son gouvernement, ses richesses; qu'une politique aveugle l'a soumise à un gouvernement gothique, anti-libéral, ennemi des lumières, ses palais tombent en ruines, ses habitants appauvris meurent dans les hôpitaux ou se dispersent en d'autres contrées moins malheureuses. A peine on se souvient qu'elle put s'enorgueillir une fois des belles et nombreuses productions qui sortaient de ses presses ou des ateliers de ses artistes. Le temps n'est pas loin où le voyageur, en parcourant les restes de cette cité réduite à n'être plus qu'une vaste mais pauvre bourgade, aura peine à croire que là s'éleva, s'illustra une des plus brillantes écoles de peinture de l'Italie (1).

---

(1) Voyez le triste tableau que l'on fait de l'état actuel de Venise, dans un ouvrage tout récemment publié *Voyage en Italie et en Sicile*, par L. Simond. Paris, 1828, 2 vol. in-8

ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHE CXVI.

UNE FEMME GRECQUE

Dessin de FRANCESCO SQUARCIONE,

NÉ EN 1394, MORT EN 1474

NOTICE SUR F. SQUARCIONE.

Cet artiste, né à Padoue, florissait, ainsi que deux ou trois autres dont nous offrirons aussi quelques productions, avant l'époque où Venise pût s'enorgueillir d'avoir une école de peinture. En effet, Titien ne naquit que trois ans après que *Squarcione* eut cessé de vivre.

Il paraît que, dès le temps de Squarcione, la peinture était déja en grand honneur à Venise; car il eut à la fois jusqu'à cent trente-sept élèves.

Avant de professer l'art de la peinture, il avait parcouru toute l'Italie et la Grèce, dessinant tout ce qu'il y trouvait de mieux, soit en tableaux, soit en sculptures. Il y forma aussi une collection de statues, torses, urnes cinéraires; et c'est probablement le premier maître vénitien qui ait conseillé à ses élèves d'étudier à la fois la nature et l'antique.

Il n'est parvenu jusqu'à nous que très-peu de productions de ce maître si ancien. On ne possède de lui, à Padoue, sa patrie, qu'un seul tableau, qui représente saint Jérôme et quelques autres saints, mais dont on admire le coloris, l'expression, et surtout la perspective. Il porte la date de 1452, et l'auteur y a mis sa signature : *Francesco Squarcione.*

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

La femme en costume oriental qu'offre notre planche, est sans doute un portrait que *Squarcione* dessina lorsqu'il voyageait en Grèce.

Dans l'attitude d'une femme qui marche, elle avance une main qu'elle tient ouverte; dans l'autre main, qui pose sur sa hanche, elle a un mouchoir à demi déplié.

Cette figure n'a point la roideur des portraits exécutés dans ces temps anciens; elle n'est point sans mouvement, sans vie.

Le costume des femmes de l'Orient est encore, après quatre siècles, presque le même que celui de notre figure. Rien ne change dans ces contrées, ni les mœurs, ni les modes.

P 116



Tiré du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHE CXVII.

PORTRAIT D'UN ANTIQUAIRE

Tableau par ANTONELLO DA MESSINA,

NÉ EN ...., MORT EN .

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Antonello de Messine florissait dans le quinzième siècle; mais on ne sait pas bien à quelle époque. Des auteurs le font mourir en 1447, à l'âge de quarante-neuf ans; d'autres, avec plus de raison, le font vivre jusqu'en 1490. Le judicieux Lanzi, qui a longuement examiné ces opinions diverses, ne décide rien explicitement; mais il cite des tableaux d'*Antonello* qui portent la date de 1474 (1). C'est résoudre la question.

Il semblerait qu'*Antonello de Messine*, dont le surnom indique le lieu de la naissance, ne devrait pas avoir place parmi les peintres vénitiens; et, en effet, quelques auteurs l'inscrivent dans l'école napolitaine. Mais très-jeune il quitta sa patrie, vint étudier à Venise et à Rome; il alla ensuite en Flandre, où il parvint à gagner l'amitié de Jean Van-Eich ou Jean de Bruges, comme on le nomme ordinairement, et obtint de lui la révélation de l'art de peindre à l'huile, procédé dont jusque-là le célèbre artiste flamand avait fait un mystère.

Riche de cet important secret, Antonello retourna à Venise, où il vécut long-temps pensionné de la république, tant ses ouvrages avaient excité d'admiration. Il y mourut; et on ne sait en quel temps, comme nous l'avons dit.

Il avait fait connaître le secret de la peinture à l'huile à un peintre son ami, nommé *Domenico*, qui, malheureusement pour lui, le révéla, à Florence, au plus ingrat des hommes, à *André del Castagno*. On sait que, maître de ce secret, et ne voulant point avoir de rival à Florence, l'infâme Castagno assassina son bienfaiteur et son ami.

Quant à l'art de peindre à l'huile, ce n'était plus, vers la fin du quinzième siècle, un secret, ni à Venise, ni dans les autres écoles de l'Italie; mais Antonello de Messine doit toujours être regardé comme le premier importateur de ce procédé dans la péninsule.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Le tableau d'Antonello de Messine, où l'on voit représenté en buste un grave

(1) *Storia pittorica*, t. III, 31.

personnage, tenant en main une médaille antique, est très-remarquable par son exécution. Sa tête, d'un très-beau caractère, se détache sur un fond de paysage.

On doit être surpris qu'à Venise on peignît avec cette perfection à une époque si éloignée, et qui précéda le beau siècle de l'école vénitienne.

Le médaillon qui est au-dessous du portrait est une espèce de hors-d'œuvre qui n'a point de rapport à la peinture; mais elle paraît être d'un graveur vénitien, et elle est d'un style absolument semblable à celui des médailles dont nous avons donné la description (section II, planches LVI et LVII). On lit autour de celle-ci, d'un côté : P. CANDIDUS ANITATIS; et de l'autre : STUDIORUM HUM. DECUS. C'est donc le portrait d'un professeur de belles-lettres de Venise que nous voyons ici au-dessous du portrait d'un antiquaire.




CANDIDVS
STVDIORVM

ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHES CXVIII–CXX.

Deux dessins et une gravure d'ANDREA MANTEGNA,

NÉ EN 1430, MORT EN 1506.

NOTICE SUR CET ARTISTE.

André Mantegna ne fut, dans son enfance, qu'un pauvre pâtre des environs de Padoue, qui, de même que cet autre pâtre, le Florentin *Giotto,* se désennuyait dans les champs en faisant des portraits de ses brebis. On remarqua son goût pour le dessin, et on le plaça chez un peintre padouan, ce François Squarcione dont nous nous sommes précédemment occupés. (Voyez notre avant-dernière Notice.)

Il fit de tels progrès sous cet excellent maître, qu'à l'âge de dix-sept ans il avait déja peint un tableau pour l'église de Sainte-Sophie de Mantoue : fait incontestable, puisque le tableau porte cette inscription : *Andreas Mantinea Patavinus annos VII et X natus sua manu pinxit* 1448. Des talents si prématurés lui valurent l'affection de Squarcione, qui l'adopta pour fils. Mais Mantegna ayant épousé la fille d'un autre peintre alors célèbre, Jacques Bellini, pour lequel Squarcione avait de l'inimitié, il eut pour détracteur ce même maître qui l'avait jusque là regardé comme un prodige. Au reste, il sut profiter des censures, presque toujours justes bien qu'amères, qu'une aveugle haine dictait à son premier maître, à son ancien ami. Il n'eut plus autant de sécheresse dans son style, étudia mieux la nature.

Appelé à Mantoue par le marquis de Gonzague, qui était enthousiaste de son talent, et qui le décora d'un ordre chevaleresque, il vint s'y établir avec sa famille. On peut le regarder comme le fondateur de l'école lombarde.

Dans les seize dernières années de sa vie, il s'adonna, presque exclusivement, à l'art de la gravure sur cuivre; art dont il ne fut pas l'inventeur, comme on l'a dit dans nombre d'ouvrages, mais qu'il cultiva avec un grand succès. On compte jusqu'à cinquante estampes gravées par lui; mais Lanzi prétend qu'on ne peut incontestablement lui en attribuer que trente (1).

---

(1) *Storia pittor.*, t. I, p. 108.

EXPLICATION DES PLANCHES.

PLANCHE CXVIII

JÉSUS ENTRE DEUX SAINTS. (DESSIN.)

Jésus, la tête entourée d'une auréole, portant en main un drapeau, est debout entre deux saints qui semblent l'adorer. L'un d'eux, vêtu en guerrier, une lance sur l'épaule, a les mains jointes : c'est sans doute là saint Paul; on peut le reconnaître à son front chauve. L'autre, vêtu de longs habits, la tête entourée aussi d'une auréole, soutient et embrasse une grande croix : celui-ci est peut-être saint André, patron de l'artiste auteur de la composition.

Ce dessin est probablement un ouvrage antérieur à l'époque où Mantegna réforma son style dur et sec. Il ne faudrait pas le juger sur ces premiers essais de son talent.

PLANCHE CXIX

L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST. (GRAVURE.)

Le Christ n'est plus sur la croix. Deux hommes et une femme (sans doute Marie-Magdeleine) enveloppent son corps d'un linceul sur les bords du tombeau où ils vont le déposer. La Vierge, mère de Jésus, est tombée évanouie entre les bras de deux autres vieilles femmes (les Maries). Sur l'un des côtés du tableau un personnage isolé (c'est probablement Nicodème; car il assista à l'ensevelissement du Christ) lève les mains et les yeux vers le ciel, avec l'expression de la souffrance plutôt que de la douleur.

En général, tous les personnages de cette scène semblent plus tourmentés par quelque mal physique, qu'affectés par une douleur morale. Ces différences délicates, ces nuances entre des sentiments pénibles, ne pouvaient guère être convenablement exprimées à cette première époque du renouvellement des arts.

Rien de plus singulier que l'expression des figures des deux personnages qui tiennent les bouts du linceul où est le corps. L'un semble regarder la Vierge évanouie avec plus de mépris que de pitié. Il y a dans l'autre on ne sait quelle expression indéfinissable qui ressemble à de l'ironie.

Cette gravure de Mantegna peut donner une idée de toutes celles qu'il exécuta, de toutes celles que l'on vit paraître en Italie à la même époque. Elle est une des plus recherchées de ce maître. Bien que la gravure ait fait depuis, et surtout dans ces derniers temps, d'immenses progrès, on n'en estime pas moins, et l'on recueille avidement ces premières productions de l'art dans son enfance, productions qui presque toujours sont sorties des mains des plus célèbres maîtres de ces temps si éloignés.

PLANCHE CXX

SCÈNE DÉTACHÉE DU TABLEAU D'UN TRIOMPHE. DESSIN.

On ne retrouvera point ici, du moins au même degré que dans les compositions précédentes, cette sécheresse de style que reprochait tant à *Mantegna* son maître *Squarcione*, défaut dont pourtant le censeur n'était pas lui-même exempt.

Des captifs enchaînés, des femmes, des enfants, sont conduits dans les rues de Rome par des guerriers qui portent les aigles, les enseignes militaires du peuple romain, sur lesquelles se lit la fameuse inscription : S. P. Q. R.

Mantegna avait peint pour les palais et les églises de Mantoue, sa patrie d'adoption, un grand nombre de tableaux; mais aucun n'égalait son *Triomphe de César,* peint en plusieurs parties séparées dans la salle du palais de son protecteur, le marquis de Gonzague. Cette célèbre production est actuellement en Angleterre, dans le palais d'Hamptoncourt. La perspective y est exactement observée; ce qui ne laisse pas d'étonner, si l'on songe à l'époque éloignée de son exécution (1495).

Nous sommes d'autant plus fondés à supposer que le dessin que l'on voit ici est le sujet de l'un des tableaux de cette grande composition, qu'un écrivain de Mantoue, qui l'a décrite l'ayant sous les yeux, assure qu'elle présentait *quella pompa che solea seguire il trionfante.*

Le Musée royal à Paris possède aussi plusieurs tableaux de ce maître, parmi lesquels on remarque surtout *le Parnasse*, composition allégorique, peint sur toile, en détrempe. L'exécution en est d'un précieux admirable; et, en voyant cette composition, on n'est plus tenté d'accuser Lanzi d'exagération, lorsqu'il dit, en s'occupant d'une autre peinture de Mantegna qui se trouve dans une église de Mantoue : « È una meraviglia a vedere carnagioni sì delicate, vesti sì « ben cangianti, ec. Ogni testa può servire di scuola per la vivacità, e pel « carattere, e alcune ancor per la imitazione dell' antico; il disegno tutto sì del « nudo, sì nel vestito ha una pastosità, che smentisce l'opinione più comune, « che stil mantegnesco e stil secco sono una stessa cosa. Vi è poi un impasto di « colore, una finezza di pennello, e una grazia sua propria, che a me pare « quasi l' ultimo passo dell' arte prima di giungere alla perfezione, che acquistò « da *Lionardo* (1). »

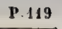
Il est rare que Lanzi parle avec cet enthousiasme des artistes qu'il passe en revue.

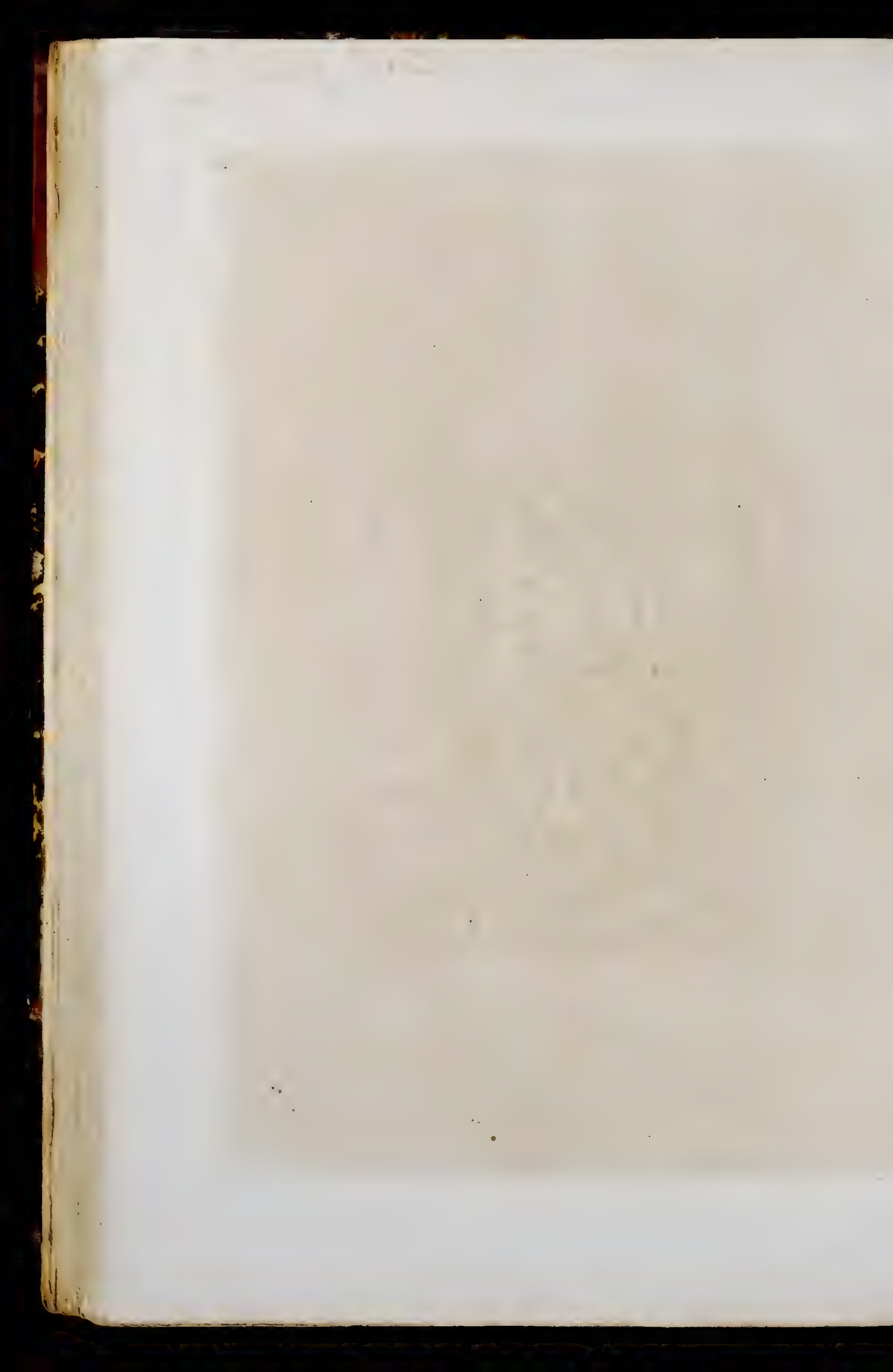
---

(1) *Storia pittorica*, t. IV, p. 6.



Tiré du Cabinet de M.r Denon







Du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHE CXXI.

LA SAINTE FAMILLE

Tableau par GIAN BELLINI,

NÉ EN 1426, MORT EN 1516

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Le peintre Jacques *Bellini*, dont nous avons parlé dans notre Notice sur *Mantegna*, avait deux fils (*Gentile* et *Giovanni*), qu'il instruisit dans son art, mais qui le surpassèrent beaucoup en talent. L'un et l'autre furent chargés par la république de peindre, sur les murs de la grande salle du conseil, des traits historiques, honorables pour Venise; et leurs ouvrages furent long-temps admirés.

Gentile réussissait surtout dans le portrait; et ce fut lui que la république, sur la demande que lui fit Mahomet II d'un excellent peintre, envoya à Constantinople, d'où il revint, quelque temps après, comblé d'honneurs et de présents. Nous ne savons trop si nous devons ajouter foi à une anecdote qui se trouve répétée dans tous les livres : Mahomet, voyant Bellini qui peignait une *Décollation de saint Jean*, fit venir un esclave à qui il coupa la tête pour que l'artiste pût mieux rendre, d'après un modèle, son triste sujet. Certes, une telle action, attribuée à l'atroce Mahomet, n'a rien qui puisse surprendre, puisqu'il avait autrefois coupé aussi la tête à une belle esclave des bras de laquelle il sortait. Mais n'a-t-on point voulu fournir un pendant à cette histoire bien mieux prouvée, en lui attribuant une autre action du même genre?

Quant à Jean Bellini, qui était plus jeune que son frère *Gentile*, il vécut quatre-vingt-dix ans, et travailla presque toujours à Venise, où il forma un grand nombre d'artistes, et, entre autres, le fameux *Giorgione*. Les deux frères s'aimaient beaucoup, et ne cessaient de se louer réciproquement l'un l'autre; mais Jean a été placé par la postérité bien au-dessus de son frère; et en effet, pendant tout le cours de sa longue vie, il n'a cessé de se perfectionner : ses derniers ouvrages sont les meilleurs. Sa manière était d'abord sèche et heurtée; il la changea si bien, que c'est par la grace, le fini, le précieux, que l'on distingue ses productions. Notre Musée royal possède un admirable tableau de *Jean*. Il s'y est représenté avec son frère *Gentile*, qu'il chérissait tant. Tous deux sont coiffés d'une toque. Les cheveux de Jean sont noirs; ceux de son frère sont roux. Les connaisseurs s'extasient sur le coloris de cet intéressant tableau.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Le tableau de Jean *Bellini* dont on voit ici le dessin se fera sans doute remarquer par la naïveté avec laquelle le sujet est rendu.

Un gros enfant Jésus est assis ou plutôt à demi couché sur des coussins. Le bon Joseph lit dans un gros livre ses prières qu'écoutent ou, si l'on veut, répètent avec dévotion la Vierge et sainte Catherine.

Dans l'original, les figures sont de grandeur naturelle; elles se détachent sur un fond de paysage montagneux.

Le tableau est d'un pinceau délicat et précieux : l'ajustement des draperies est de bon goût dans leur simplicité.

Toutes les têtes, même celle de l'enfant Jésus, paraissent être des portraits.

p 121



ÉCOLE VENITIENNE.

PLANCHES CXXII ET CXXIII.

Deux dessins par GIORGIO BARBARELLI, dit GIORGIONE,

NÉ A CASTELFRANCO EN 1477, MORT EN 1511

NOTICE SUR CE PEINTRE

Né la même année que *Titien,* Giorgione entra, de même que lui, comme élève dans les ateliers des fameux *Bellini,* dont nous avons parlé dans l'article précédent. Il ne fut donc pas le maître de Titien, comme on le lit dans plusieurs biographies, mais son condisciple. Il est vrai que, tandis que Titien, dont le génie ne s'était point encore développé, n'avançait que lentement dans l'art, Giorgio Barbarelli (Giorgione) y faisait de rapides progrès; que Titien, honteux de son infériorité, prit pour modèles les essais de son condisciple, et bientôt l'égala en talent, peut-être le surpassa.

C'était en étudiant les précieuses productions de Léonard de Vinci, que Giorgione avait trouvé le secret de noyer les teintes les unes dans les autres, de bien ménager les jours et les ombres, d'accorder ensemble par des passages les plus fortes couleurs, et de leur conserver cette vivacité et cette fraîcheur qui sont le plus grand attrait de la peinture. Voilà ce qui faisait le principal mérite des productions de Giorgione; et Titien, en les imitant, devint le plus grand des peintres de son école.

Quoique Giorgione n'ait vécu que trente-quatre ans, il a laissé un très-grand nombre d'ouvrages. Si la mort ne l'eût enlevé si promptement aux arts, il eût été probablement le Raphaël de l'école de Venise. Il faut dire pourtant que dans la composition, dans l'ordonnance de ses tableaux, il est très-inférieur au peintre romain; mais il réussissait parfaitement dans les portraits.

Le Musée royal possède, entre autres ouvrages de ce grand maître, un très-beau portrait de Gaston de Foix, et une autre production très-remarquable par la beauté du coloris. Dans ce dernier tableau, que l'on nomme *le Concert,* on voit deux personnages, dont l'un pince une guitare et l'autre joue de la flûte; mais on ne sait ce que font, dans cette scène, deux femmes nues, dont l'une semble verser de l'eau dans un bassin. C'est une composition à peu près inexplicable.

EXPLICATION DES PLANCHES

PLANCHE CXXII

UNE PRÉDICATION

Dans notre dessin de *Giorgione* la scène se passe hors d'une ville.

Au pied d'un énorme rocher, qui fait le fond du tableau, on voit un grave personnage (sans doute un apôtre) entre divers groupes d'autres personnages debout ainsi que lui. Devant l'apôtre, une grande multitude de personnes de toutes classes sont assises sur des tertres : les femmes d'un côté, de l'autre, les hommes.

L'apôtre paraît prêcher avec onction, et montre d'une main le ciel.

Ce n'est point dans cette composition que l'on pourra reconnaître le peu de talent de Giorgione pour la disposition, l'ordonnance. Il ne pouvait mieux rendre, ni ordonner un sujet assez froid, il est vrai, mais qui ne présentait à vaincre presque aucune difficulté.

PLANCHE CXXIII

VUE D'UNE RUE DE ROME.

C'est un effet de lune que l'artiste nous semble avoir voulu rendre dans ce dessin.

Une partie de la rue est éclairée, tandis que l'autre est dans une profonde obscurité. Les personnages qui parcourent la rue sont tels qu'on les voit lorsqu'ils ne sont éclairés que par la lune : alors les ombres sont fortement prononcées, brusquement coupées par des jours.

Ce dessin est donc vrai dans son effet, et paraît avoir été tracé à la clarté même de l'astre de la nuit

Le vide que laissait sur la planche le dessin de Giorgione a été rempli par une espèce de frise dessinée par *Lattanzio Gambara.*

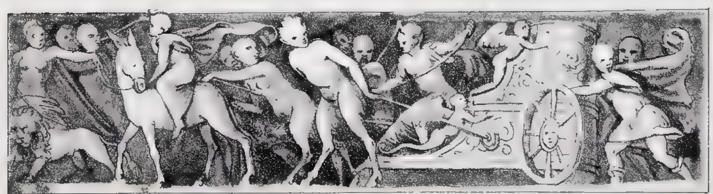
On y voit un grand char traîné par des satyres; d'autres figures, telles qu'un homme à cheval, un lion, etc. C'est une composition fantastique, une étude de quelque frise que l'artiste avait à exécuter.

Nous aurons, plus tard, une autre occasion de nous occuper de ce Lattanzio Gambara, peintre vénitien.

P 122







Tiré du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHE CXXIV.

SAINT CHRISTOPHE.

Dessin de GIO-ANTONIO LICINIO, dit PORDENONE,

NÉ EN 1484, MORT EN 1506

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Licinio, bien plus connu sous le surnom de *Pordenone,* pris d'une petite ville du Frioul, où il était né, n'étudia point d'abord sous des maîtres vénitiens; mais il se forma à Venise d'après les tableaux de Giorgione, et bientôt joignit au mérite de ce maître pour la couleur, un bon goût de dessin.

Il ne tarda pas à jouir d'une grande réputation, et devint un rival de Titien. Cette rivalité de talents excita entre eux une telle haine, que Pordenone, craignant ou feignant de craindre quelque embûche de la part de son antagoniste, ne travaillait jamais hors de sa maison sans être armé d'une épée.

Il couvrit de ses fresques plusieurs églises, et même les murs extérieurs de quelques maisons de Venise. D'après tout ce que la renommée publiait de ces ouvrages, Michel-Ange partit de Rome pour les voir, et joignit ses suffrages à ceux du public.

Pordenone peignit beaucoup moins à l'huile : aussi ses tableaux sont-ils assez rares dans les galeries. La conquête de Venise par les Français les rendit possesseurs de l'un de ses meilleurs tableaux, qui fut exposé à Paris en l'an VII. C'était un saint Laurent (de la famille Justiniani) qui prêchait au milieu de plusieurs autres saints. Le tableau était signé ainsi : *Joannes Antonius Portuaensis.* Il a été rendu aux Vénitiens

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Saint Christophe est représenté ici comme on le voit presque partout, principalement à la porte des églises; mais dans notre dessin il a plus de mouvement et d'expression.

Moins colossal peut-être qu'il ne l'est d'ordinaire, mais fortement musclé, il marche appuyé des deux mains sur une énorme branche d'arbre. Sur ses vigoureuses épaules est assis un petit Jésus, qui le tient d'une main par une touffe de cheveux, et de l'autre montre le ciel.

Il est dit, comme on sait, dans la légende de saint Christophe, qu'il eut l'honneur insigne de porter le Christ. Est-ce de cet événement que vient son nom de Χριστοφόρος (qui porte le Christ); ou n'est-ce point son nom qui aura fait imaginer l'histoire? Cette dernière supposition nous paraît la plus vraisemblable.



Tiré du Cabinet de Mr. Denon

ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHES CXXV ET CXXVI.

Dessins de TIZIANO VECELLIO (TITIEN),

NÉ EN 1477, MORT EN 1576.

NOTICE SUR CE PEINTRE

Aucun artiste n'a fourni une carrière plus longue, ni plus brillante; on pourrait dire ni plus heureuse, s'il est vrai qu'une grande fortune et la considération générale qu'inspire un rare talent, donnent le bonheur.

Titien surpassa dans le coloris tous les peintres de son temps, et Giorgione même, qui l'avait rendu coloriste, qui s'en repentit et en devint jaloux.

Il étudia peu l'antique, et peignit presque toujours d'après nature. C'est à cette habitude de rendre toujours la nature telle qu'il la voyait, qu'il dut peut-être sa prééminence dans le genre du portrait : nul peintre ne l'a égalé en ce genre. Aussi tous les principaux souverains de son temps voulurent-ils être peints par un tel maître. Il peignit le pape Paul III, François I[er], et cinq à six fois Charles-Quint, etc., etc.

Dans ses autres compositions, qui sont également admirables, surtout par le coloris, on a remarqué qu'il peignait encore mieux les femmes et les enfants que les hommes. Il eut deux manières : dans la première, il se plaisait à fondre si bien ses teintes, et à tellement *terminer*, pour nous servir de l'expression des artistes, qu'on peut considérer de près ses tableaux sans apercevoir le travail; dans l'autre manière, il employait ses couleurs vierges et sans mélanges; aussi se sont-elles conservées fraîches et dans tout leur éclat. Ces tableaux, moins *finis*, n'en sont guère moins beaux; mais, pour les bien juger, il faut s'en éloigner un peu. L'une et l'autre de ces deux manières de peindre ont eu leurs partisans; et l'on ne sait trop à laquelle donner la préférence.

Devenu très-riche en peu de temps, Titien fit de sa fortune un honorable usage. Sa maison était une vaste académie où se réunissaient, et souvent à une table splendidement servie, les hommes de mérite de son temps et les plus hauts personnages.

Pendant toute sa vie, qui fut de près d'un siècle, il ne cessa de travailler, et conserva toujours, avec une santé ferme, un caractère doux et sensible, un esprit aimable et cultivé. Il forma un grand nombre d'élèves, dont plusieurs sont devenus célèbres.

On voit de ses productions dans presque toutes les galeries de l'Europe, mais surtout en France, où le Musée royal peut montrer de lui vingt-quatre tableaux et plus, parmi lesquels onze portraits de son meilleur temps.

EXPLICATION DES PLANCHES.

PLANCHE CXXV

SAINT HUBERT. — DESSIN

Nous regrettons de n'avoir à offrir de ce grand maître que des productions d'une très-médiocre importance, et qui ne pourront guère donner une idée satisfaisante du mérite incontesté de la plupart de ses autres ouvrages.

Le miracle par lequel saint Hubert fut appelé à faire pénitence est le sujet du dessin à la plume que l'on voit ici. Le saint, qui vient de descendre de cheval, à genoux, les mains jointes, contemple avec étonnement le crucifix qui lui apparaît entre les cornes d'un cerf. Le fond est presque entièrement occupé par des ruines d'anciennes fabriques

On trouvera ici un exemple de l'un des défauts que l'on a reprochés à Titien: c'est de commettre souvent des erreurs dans le costume. Hubert, qui était à la chasse, et même, suivant la légende, poursuivait le cerf entre les cornes duquel le Christ lui apparut, ne portait sûrement point, en cette circonstance, la robe longue et traînante dont Titien l'a affublé dans notre dessin.

C'est là sans doute un bien petit défaut dans un bon dessin, et d'autant plus petit qu'on est assez généralement convenu de pardonner aux bons peintres anciens leurs fautes dans le costume de leurs personnages, et même leurs anachronismes.

PLANCHE CXXVI

DEUX DESSINS À LA PLUME, DE TITIEN

Les sujets de ces deux compositions nous sont absolument inconnus.

Dans l'un nous voyons une femme à demi-nue, tenant un enfant sur l'un de ses bras, et aidant de son autre main un second enfant à marcher; elle passe sur des planches qui suppléent à une arche de pont rompue. Elle est devancée par un groupe d'hommes qui paraissent être des paysans, dont le plus vieux s'incline avec respect devant un personnage à longue barbe qui, debout loin d'eux, semble ou leur intimer des ordres, ou leur défendre de l'approcher.

Si c'est là une allégorie, nous n'en devinons pas le sens.

Dans l'autre dessin nous voyons, au milieu d'une forêt très-sombre, une vieille femme à cheval. Derrière elle, un joli enfant la tient fortement serrée entre ses petits bras. Un chien marche gravement devant les voyageurs.

C'est là sans doute une paysanne qui traverse une forêt pour porter des provisions à la ville; car on voit pendus au cou du cheval plusieurs oiseaux de basse-cour.

On ne peut signaler dans ces deux dessins que la vérité des poses et des expressions. On y remarquera aussi quelle grace Titien savait donner aux enfants.

C'est dans de simples traits qu'ils ont tracés sans prétention (et nous aurons souvent occasion de l'observer) que l'on reconnaît le caractère, le mérite principal qui distingue les productions des grands maîtres.

Titien était aussi un très-grand *paysagiste*. Dans presque tous ses tableaux, les fonds offrent des sites bien choisis : les formes variées des arbres, les fabriques, la perspective, tout y est rendu avec une vérité admirable.



Tiré du Cabinet de M.r Denon







ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHE CXXVII.

LA PLACE SAINT-MARC, A VENISE

Dessin de GIROLAMO DA' LIBRI,

NÉ EN 1472, MORT EN 1555

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Girolamo da' Libri est assez peu connu partout ailleurs qu'à Venise. Il était fils d'un peintre qui *enluminait,* ou plutôt, comme disent les Italiens, *miniait* les missels, antiphoniers, etc., ce qui lui avait fait donner le surnom *da' Libri* (des livres), et son père lui transmit son art avec son surnom.

Girolamo fut donc presque uniquement *miniaturiste.* Cependant Lanzi (1) cite quelques tableaux de lui qui ornent des églises de l'Etat vénitien; tableaux dont il fait une espèce d'éloge, mais dans lesquels on reconnait toujours, dit-il, le peintre en miniature. Il compare son genre de peinture à un brillant joyau : *La pittura di Girolamo è quasi un giojello che sorprende per quel non so di venusto, di nitido, di lucente, con cui si presenta agli occhi.*

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Dans le petit dessin de Girolamo da' Libri que l'on voit sur cette planche on retrouvera le peintre en miniature que nous venons de faire connaître. La fameuse place de Saint-Marc y est vue de la mer, où sont réunies des gondoles, grandes, petites, de toutes formes. Malgré la petitesse des objets, on distingue très-bien et l'église de Saint-Marc, vers le fond du tableau, et sur le devant les deux colonnes qui terminent la place du côté de la mer.

On pourrait dire que cette *vue* n'est que l'accessoire de la bordure qui l'entoure. Au milieu de cette bordure, composée de trophées, d'écussons de forme bizarre, on voit le portrait d'un doge que montre une figure allégorique (probablement *la Force*) assise sur le lion de Saint-Marc. Tous ces personnages sont portés sur des nuages.

(1) *Storia pittorica,* t. III, p. 59

Le petit dessin que l'on voit au-dessus, et qui représente une bataille, n'est là que comme *remplissage,* quoiqu'il ne soit pas sans mérite. Mais il n'est point de *Girolamo;* ni même d'un peintre de son temps. On l'attribue à *Laru,* qui vivait en 1751, mais dont ce n'est point ici le lieu ni le moment de s'occuper.





ECOLE VÉNITIENNE.

PLANCHES CXXVIII ET CXXVIII (BIS).

Dessins de DOMENICO CAMPAGNOLA,

NÉ EN ...., VIVANT VERS 1543.

NOTICE SUR CE PEINTRE.

On ne sait ni la date de la naissance, ni la date précise de la mort de Campagnola.

Ce fut un des élèves de Titien; et il fallait bien qu'il eût du talent, puisque son maître devint jaloux de ses succès. Le principal, peut-être l'unique défaut de ce Titien, qui aurait dû si peu craindre de rivaux, était d'être jaloux de la célébrité qu'acquéraient ses élèves : il ne vit point sans envie s'avancer dans leur glorieuse carrière, *Bordone, Tintoretto,* une foule d'autres artistes distingués qui s'étaient formés à son école et par ses leçons. Il aurait dû cependant se rappeler combien autrefois il avait eu lui-même à souffrir de la jalousie de *Giorgione,* son condisciple.

Campagnola était à la fois, si l'on en croit Lanri (1), très-instruit dans les lettres, peintre en miniature et graveur. Il peignit aussi à fresque dans quelques églises de Venise, mais surtout à Padoue. C'est dans cette dernière ville que se trouvent ses meilleurs ouvrages. Ailleurs il est peu connu.

EXPLICATION DES PLANCHES

PLANCHE CXXVIII

L'ADORATION DES BERGERS. DESSIN.

L'adoration de Jésus nouveau-né par les bergers, qui lui apportent des présents, est un sujet qui a exercé les pinceaux et les crayons de la plupart des peintres dans toutes les écoles d'Italie. Campagnola, dans le dessin de notre planche, l'a rendu avec une touchante naïveté. La curiosité et la vénération des bergers sont exprimées avec vérité. Les divers groupes sont bien disposés, et le lieu de la scène bien rendu. Campagnola excellait surtout dans la peinture des paysages; dans la planche suivante on en peut voir un de lui.

---

(1) *Storia pittorica*, t. III, p. 125

PLANCHE CXXVIII (BIS)

UN PAYSAGE. (DESSIN.)

Nous venons de dire, dans notre Notice sur *Campagnola,* que ce peintre excellait dans le genre du paysage. C'était un élève de Titien; et l'on sait qu'un des mérites de ce grand maître était de peindre des sites admirables, de belles perspectives dans le fond de ses tableaux. Plusieurs de ses élèves, et, entre autres, *Campagnola,* devinrent des paysagistes très-estimés.

Notre planche offre un vaste et riche paysage à la plume. Campagnola y a placé, d'un côté, un moulin à eau; au milieu, un groupe de grands arbres parfaitement feuillés; de l'autre côté, un hameau surmonté d'une côte boisée qui se termine en rocher aride.

La perspective est bien observée dans toute la composition. Malheureusement aucune créature vivante, ni animaux, ni hommes, n'est là pour animer cette belle nature; et il est bien rare qu'un paysage sans figures inspire de l'intérêt.

P 123



ÉCOLE VÉNITIENNE

PLANCHE CXXIX.

LA VISITATION

Tableau par BONIFAZIO,

NÉ EN 1491, MORT EN 1543

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Bonifazio est encore un de ces peintres dont la réputation est très-grande dans leur pays, tandis qu'ils ne sont guère connus ailleurs que des amateurs en peinture. Il a couvert les murs d'un grand nombre d'édifices publics de Venise, de ses vastes compositions, de ces compositions que les Italiens appellent *grandes machines;* mais de tels tableaux restent ordinairement dans les lieux où ils ont été exécutés. Aussi croyons-nous que le Musée de Paris ne possède de Bonifazio qu'une seule production, *la Résurrection de Lazare.*

Suivant plusieurs historiens, les plus grands peintres qui existaient dans la première moitie du seizième siècle, étaient Titien, Palma et Bonifazio.

Ce dernier réussissait tellement, lorsqu'il le voulait, à imiter le faire du Titien, qu'on trouve quelquefois dans le commerce des tableaux dont les connaisseurs ne savent dire autre chose sinon qu'ils sont de Titien ou de Boniface. Mais il ne faut pas croire que son talent se bornât à imiter ainsi un grand maître. Dans ses productions capitales, il avait une manière, un style à lui. On cite, comme son chef-d'œuvre, un grand tableau qui orne le palais ducal à Venise, et dont le sujet est *Jésus chassant les vendeurs du temple.* On y admire surtout la noble et imposante figure de Jésus, et la variété des expressions des innombrables personnages qui remplissent la scène.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

C'est la naïve composition des premiers peintres de l'école de Florence que l'on croit retrouver dans ce tableau de la *Visitation* du Véronais *Bonifazio.*

Dans l'original, les figures, d'une belle couleur, se détachent sur un fond de paysage largement touché, et qui offre de beaux effets de lumière.

Ce sujet, qui a été si souvent choisi par les peintres italiens, ne peut guère être traité que comme on le voit ici, de la manière la plus simple. La Vierge

voyageuse est indiquée par l'esclave qui la suit, portant son petit bagage. Elle embrasse avec affection sa parente, plus vieille, mais dont l'expression des traits devrait peut-être plus clairement annoncer ce qui se passe en elle, puisqu'elle sent bondir l'enfant qu'elle porte dans son sein.



Tiré du Cabinet de M.



ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHE CXXX.

JESUS PORTANT SA CROIX.

Tableau de FRA SEBASTIANO DEL PIOMBO,

NÉ EN 1485, MORT EN 1547

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Sebastiano (on ignore son nom de famille) fut surnommé *dèl Piombo,* parce qu'il exerçait l'office de scelleur à la chancellerie papale; emploi dont l'avait gratifié Clément VII, en lui faisant prendre l'habit religieux.

Il avait étudié sous les *Bellini* et sous *Giorgione,* dont il avait entièrement adopté la manière. C'était un excellent coloriste, mais un froid dessinateur. S'il faut en croire Vasari, Michel-Ange, jaloux de Raphaël, crut trouver dans Sebastiano del Piombo un artiste qui pouvait balancer les succès de son jeune rival. Michel-Ange dessinait secrètement, ébauchait même les tableaux de Sebastiano, qui n'avait plus qu'à y ajouter son admirable coloris. Mais ceci a tout l'air d'une fable, et Lanzi (1) paraît n'en rien croire.

Au reste, Sebastiano del Piombo n'était pas seulement un bon peintre-coloriste; il était aussi musicien et poète.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Dans le tableau de Jésus portant sa croix, dont notre planche donnera au moins une idée, on reconnaîtra que *Sebastiano del Piombo* devait vraiment exceller dans cette partie de l'art si séduisante, le coloris. Le dessinateur, en le copiant, a voulu en faire sentir le principal mérite, autant du moins qu'il le pouvait avec un simple crayon.

Trois petits dessins occupent l'espace qui se trouvait vide sur notre planche.

Le personnage barbu, qui est au milieu des deux autres vignettes, et qui semble tremper dans un petit vase qu'il tient d'une main, ou une plume ou un

---

(1) *Storia pittorica*, t. III, p. 80.

pinceau, est de *Raphaël,* que l'on reconnaît facilement à la vérité de l'attitude, à la pureté du dessin.

Les deux autres *croquis* sont de l'un de ses élèves, de celui même qu'il aima le plus, puisqu'il l'institua son héritier; de ce *Gian Francesco* PENNI, enfin, qui d'abord l'avait servi comme simple *garçon d'atelier,* qui depuis coopéra à ses plus vastes compositions pittoresques. C'est de son premier emploi dans les ateliers de Raphaël qu'il acquit le surnom de IL FATTORE (l'ouvrier), surnom qu'il a su rendre célèbre, et sous lequel il est plus connu que sous son véritable nom.

Dans l'une de nos vignettes, le *Fattore* a représenté trois convives assis à une table sur laquelle des serviteurs posent des mets

Dans l'autre, une femme, à genoux devant une espèce d'autel, prie avec ferveur. Dans le fond est un lit somptueux, dont le ciel et les rideaux sont soutenus par des colonnes. Sur un plan plus éloigné, une autre femme, à genoux, prie aussi; mais, à ce qu'il semble, près d'un tombeau.

Ces deux compositions, quoique rapidement dessinées, ou plutôt *croquées,* ne sont pas sans intérêt, et prouvent une main habile et exercée.











ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHES CXXXI–CXXXIII.

Dessins de JACOPO ROBUSTI, dit IL TINTORETTO (LE TINTORET),

NÉ EN 1512, MORT EN 1594.

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Jacques *Robusti* eut pour père un teinturier : de là son surnom de *Tintoretto*.

D'abord admis dans les ateliers de Titien, il en fut bientôt exclu; car il ne tarda pas à manifester de grands talents, à jouir d'une espèce de célébrité; et, comme nous l'avons dit, Titien avait le malheur d'être jaloux.

Tintoret n'en rendit pas moins justice à son injuste maître. On lisait inscrit sur les murs de son atelier : *Le dessin de Michel-Ange et le coloris de Titien!* Et, en effet, sa manière tient de ces deux grands maîtres.

Il aimait à exécuter de vastes compositions; et, pour avoir occasion de produire en ce genre, il entreprenait, pour le plus modique salaire, de grands, d'immenses travaux. Nous avons possédé à Paris, pendant quelques années, une de ses productions les plus capitales, qui avait été enlevée de l'école ou confrérie de Saint-Marc à Venise. Le sujet en était un *Miracle de saint Marc* en faveur d'un Vénitien, esclave chez les Turcs. Trente-trois figures animaient l'immense scène où s'opérait le prodige.

Comme tous les peintres vénitiens, *Tintoret* excellait aussi dans le portrait.

Mais dans tous les genres il était très-inégal. A côté de productions presque dignes d'être l'ouvrage ou de Michel-Ange ou de Titien, on en trouve de lui d'une incorrection, d'une faiblesse qu'on ne peut concevoir.

EXPLICATION DES PLANCHES.

PLANCHE CXXXI.

DIEU LE PÈRE. (DESSIN.)

Le dessin de notre planche offre une composition pour un devant d'autel. Au milieu on voit le Père éternel qui s'élance en étendant les bras. On dirait que c'est Michel-Ange ou Raphaël qui a dessiné cette figure.

Tout le reste du dessin, cet accessoire architectural qui entoure la figure du

Père éternel, est de *Vasari*, peintre de l'école florentine, et que nous avons mentionné dans l'explication de la planche LXXXI.

Les ornements et les figures que l'on voit ici confirmeront, à ce qu'il nous semble, ce que nous avons dit du style froid et sec de Vasari

PLANCHE CXXXII

LA NAISSANCE D'UN GRAND. — DESSIN

Nous avons donné un titre à cette vaste composition, sans savoir trop s'il y est applicable

Le sujet nous en est entièrement inconnu; mais c'est bien une *naissance*, et la naissance ou d'un prince, ou de quelque personnage destiné à devenir illustre, d'un *saint* peut-être, que Tintoret a voulu retracer ici. Au reste, notre mémoire ne nous rappelle aucun fait historique qui puisse avoir fourni le sujet d'une telle composition.

L'enfant nouveau-né est au milieu d'un groupe de femmes, toutes empressées à lui rendre les services qui lui sont dus. L'une le tient affectueusement sur ses genoux, d'autres apportent l'eau et préparent le bassin où il va être lavé. Toutes ont les yeux fixés sur lui avec intérêt et respect. Des rayons partent de sa tête, et du haut des airs une foule d'anges lui apportent des palmes. Doit-il être martyr?

Du côté opposé, un homme serre affectueusement dans ses bras un vieillard vêtu d'une longue robe, et qui s'avançait pour visiter l'enfant. Est-ce l'aïeul ou le père que l'on félicite sur l'événement qui vient d'accroître sa famille? Des femmes et plusieurs autres personnages, placés derrière le vieillard, semblent tous prendre plus ou moins intérêt à l'action principale.

Le fond du tableau est occupé par un lit magnifique sur lequel repose l'accouchée. Ses yeux sont tournés vers des anges, que sans doute elle aperçoit dans les airs.

Le peintre n'a rien oublié de tout ce qui accompagne ordinairement une *naissance* dans les grandes familles. C'est toujours par un banquet splendide que l'on célèbre l'heureux événement: aussi voyons-nous ici, sur un second plan, une table à demi-servie, et plus loin l'entrée d'une cuisine où plusieurs serviteurs sont occupés à préparer les mets

Cette composition, qui n'est guère qu'un croquis, est fort bien conçue : les groupes des divers personnages y sont on ne peut mieux disposés. On reconnaît là le goût du Tintoret pour les compositions vastes, et dans lesquelles il fallait mettre en jeu un grand nombre de personnages.

Les costumes sont, pour la plupart, vénitiens, et probablement du temps où florissait Tintoret; ce qui n'empêche point de croire qu'il a bien pu vouloir retracer ici quelque trait de l'histoire sainte. Jamais les peintres de l'école de

Venise ne se sont livrés à l'étude des costumes; ils ont donné le plus souvent aux Juifs, aux Grecs, aux Romains, les habits des sénateurs ou des simples citoyens de leur république.

PLANCHE CXXXIII

LA CENE. (CROQUIS). — LA FEMME ADULTÈRE. (DESSIN D'ANDREA SCHIAVONE.

Dans ce dessin-croquis d'un tableau que Tintoret a probablement exécuté, on voit comme il concevait ses sujets, avec quel art il disposait ses personnages et s'étudiait à distribuer la lumière.

La table autour de laquelle sont placés les douze apôtres, dans la dernière cène où Jésus devait paraître au milieu d'eux, est d'une forme qui permet de les apercevoir tous. Il ne paraît pas qu'il y ait là aucun souvenir de la fameuse *Cène* de Léonard de Vinci. Mais certes, la salle du festin est beaucoup trop splendide. Ce n'était point dans des lieux magnifiques que se réunissaient les pauvres apôtres qui composaient le cortége du Christ. Lui-même était né dans une crèche, vécut dans la misère, et ne cessa de déclamer contre les riches. Ces serviteurs, qui, de tous côtés, apportent des mets sur la table, ce buffet, ces vins que l'on a mis à rafraîchir, sont on ne peut plus déplacés dans une cène de cette espèce. En jetant rapidement sur le papier les premières idées que lui inspirait le sujet qu'il se proposait de peindre, Tintoret se rappelait peut-être et retraçait quelque splendide banquet d'un noble ou sénateur vénitien.

Nous aurons occasion, dans nos explications des planches suivantes, de faire connaître le peintre (*Schiavone*) auteur du dessin si légèrement touché, que l'on voit au-dessous du croquis de *Tintoret*.

Dans cette belle femme qui est au milieu de tous ces gens, dont les uns semblent la désigner comme coupable, dont les autres semblent se préparer à la juger, nous avons cru reconnaître la femme adultère qu'amènent devant Jésus les Scribes et les Pharisiens (1). Elle tient la tête et les yeux humblement baissés. Mais on ne distingue pas bien Jésus dans cette scène, à moins que ce ne soit le personnage posé à gauche, et qui semble montrer par le geste de sa tête les mots qu'il a tracés sur le sable.

Le dessin original est légèrement coloré, et il a conséquemment un peu plus d'effet que notre copie.

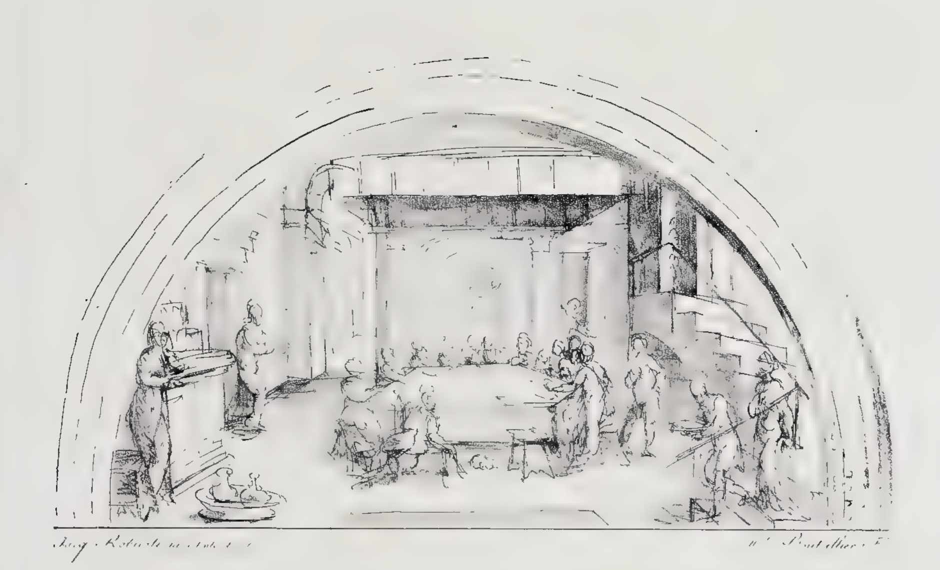
(1) Evangile de saint Jean, ch. VIII, ℣ 3.

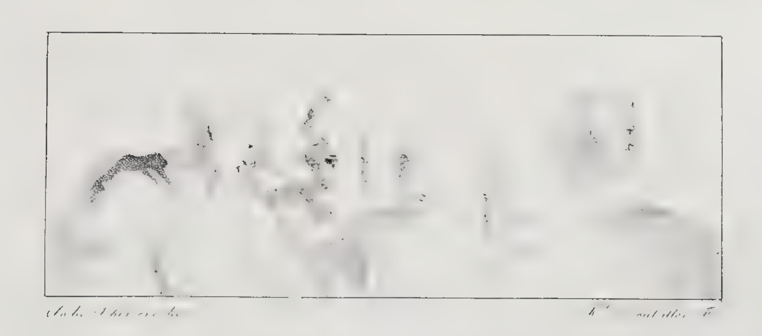


Tiré du Cabinet de M.r Denon.



du Cabinet de M.r Denon





Vue du Cabinet de M.r [illegible]

ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHE CXXXIV.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

Dessin de JACOPO DA PONTE, dit IL BASSANO (LE BASSAN),

NÉ EN 1510, MORT EN 1592

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Fils d'un peintre médiocre de la ville de Bassano, Jacques *da Ponte* alla, dans sa jeunesse, à Venise, où la vue des ouvrages de Titien et de Bonifazio lui apprit ce qu'était le coloris, partie de l'art dans laquelle il ne tarda pas à se distinguer. Il retourna ensuite dans son pays natal, y vécut à la campagne, dans la retraite, travaillant sans cesse, car il était pauvre, produisant avec une extrême facilité une multitude de tableaux, qu'il portait ensuite ou qu'il envoyait à Venise, où il les vendait le plus souvent à vil prix.

Il ne faut point chercher d'art dans ses compositions, d'expression ni de noblesse dans ses figures, de vérité dans leurs costumes : les paysans de son village, les arbres des bords de la Brenta, les animaux de sa basse-cour, voilà ses modèles, même pour les sujets historiques qu'il entreprenait de peindre; et cependant ses tableaux sont admirés, recherchés. On n'en sera pas surpris quand on aura lu le jugement qu'en porte un véritable connaisseur (1). « Son pinceau gras et pâteux, la vivacité de sa couleur locale, un certain agrément dans les têtes qui plaisent sans être belles, lui assurent un rang distingué entre les grands maîtres. Il faisait le paysage de très-bon goût, réussissait très-bien dans le portrait, et excellait dans la peinture des animaux. »

Jacopo da Ponte, ou *le Bassan*, eut quatre fils, qui furent ses élèves, et continuèrent son école.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Bassan ne mettait pas ordinairement dans ses figures autant de noblesse que l'on en trouve dans la tête de la Vierge de notre planche; mais cette figure

---

(1) LEVESQUE, *Dictionnaire des Arts de la Peinture*, t. IV, p. 215

confirme, selon nous, l'observation que l'on peut lire dans notre précédente Notice, que ses têtes plaisent sans être belles.

Il y a de la vérité, de la naïveté dans l'enfant, qui, au reste, n'offre rien de divin. Ce ne sont point là les Enfant-Jésus de Raphaël.



Tiré du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE VÉNITIENNE

PLANCHES CXXXV ET CXXXVI.

Un dessin et un tableau d'ANDREA SCHIAVONE,

NÉ EN 1522, MORT EN 1582.

NOTICE SUR CE PEINTRE

Voici encore un artiste que la misère empêcha de déployer entièrement les talents qu'il avait reçus de la nature. L'indigence de ses parents ne leur permit pas de lui donner de maître; aussi son dessin fut-il toujours très-incorrect; mais dans le coloris, il égala les plus grands maîtres de l'école vénitienne. Titien, qui en était convaincu, lui procura quelques travaux, et Tintoret ne dédaigna pas de coopérer à quelques-uns de ses ouvrages. Mais la vérité est qu'il n'eut pour vrais protecteurs, pour Mécènes, que les maçons qui l'employaient à peindre les façades des maisons.

On a cependant de lui quelques tableaux de chevalet. Les galeries de Dresde et de Vienne en possèdent plusieurs, et le Musée de Paris, un *Saint Jérôme*, dont le dessin est incorrect, mais *le coloris* très-beau.

EXPLICATION DES PLANCHES

PLANCHE CXXXV.

UNE DESCENTE DE CROIX. (DESSIN.)

Dans le dessin de Schiavone que nous donnons ici, le sujet de *la descente de croix* est traité un peu différemment que dans mille autres compositions sur le même sujet. On ne sait trop ce que font là une multitude de personnages qui entourent celui qui soutient le corps du Christ. Quelques-uns sont coiffés d'un bonnet qui ressemble au bonnet phrygien. Quant aux deux femmes, dont l'une s'évanouit (et c'est probablement la Mère de Dieu), elles sont belles, et le sentiment qu'elles expriment est bien rendu.

PLANCHE CXXXVI.

PUNITION DE LA NYMPHE CALISTO. (TABLEAU.)

La misère forçait *Schiavone* d'entreprendre des ouvrages qu'eussent dédaignés

des artistes plus favorisés de la fortune. Il peignait des meubles, tels que des coffres, des cassettes, des armoires, etc.; et c'est alors qu'il pouvait se livrer à son goût pour les sujets pris dans la mythologie. Lorsqu'il fut mort, sa réputation d'excellent peintre s'étant singulièrement accrue, on rechercha tout ce qui était sorti de ses mains, et les meubles qu'il avait ornés de petits tableaux acquirent une grande valeur. On s'empressait d'en enlever avec soin les peintures, que l'on vendait ensuite aux amateurs; et telle est l'origine de la plupart des tableaux de *Schiavone* qui enrichissent les principales galeries.

C'est un tableau de ce genre que présente notre planche. Il couvrait l'un des quatre côtés d'une cassette, et il est encore dans le cabinet des neveux de M. Denon.

La triste aventure de Calisto en a fourni le sujet. On sait que cette nymphe de Diane, ayant été séduite par Jupiter, la déesse la chassa; qu'elle alla accoucher dans les bois d'un fils, qui fut dans la suite, ainsi qu'elle-même, transporté dans le ciel; que l'un et l'autre sont les constellations que nous voyons, toutes les nuits, briller vers le pôle septentrional, et que nous appelons, d'après les anciens, la grande et la petite Ourse.

Si l'on veut en croire Ovide, voici comme Diane s'aperçut que Calisto, sa nymphe favorite, avait oublié les lois de la chasteté : un jour il prit envie à la déesse de se baigner, au milieu de ses nymphes, dans un lieu très-solitaire d'une forêt. Elle leur ordonne de quitter leurs vêtements; Calisto, dans la crainte qu'on ne découvrît l'état dans lequel l'avait mise le trop galant Jupiter, ne se pressait point d'obéir. La déesse commande aux autres nymphes de lui arracher la tunique qui la couvrait. Mais il faut entendre Ovide lui-même raconter l'aventure avec sa grace et son élégance accoutumées:

Cum Dea venatrix, fraternis languida flammis,
Nacta nemus gelidum, de quo cum murmure labens
Ibat, et attritas versabat rivus arenas;
Ut loca laudavit, summas pede contigit undas.
His quoque laudatis : «Procul est, ait, arbiter omnis;
Nuda superfusis tingamus corpora lymphis.»
Parrhasis erubuit; cunctæ velamina ponunt:
Una moras quærit; dubitanti vestis adempta est
Qua posita, nudo patuit cum corpore crimen
Attonitæ, manibusque uterum celare volenti
«I procul hinc, dixit, nec sacros pollue fontes,»
Cynthia deque suo jussit secedere cœtu.

Voilà bien la scène que *Schiavone* a voulu rendre. Mais le groupe des nymphes entre les bras desquelles se débat Calisto, est sans noblesse; les figures en sont courtes, et l'on dirait qu'elles la saisissent pour la jeter dans le fleuve, tandis qu'elles ne devraient que tâcher de la dépouiller de sa robe.

Le milieu du tableau est aussi, mal à propos, occupé par la figure d'un vieux fleuve qui épanche l'eau de son urne. On eût bien vu, sans lui, que la scène se passait sur les bords d'un ruisseau : ce froid personnage attire inutilement les yeux et l'attention.

Malgré ces petites imperfections et quelques incorrections de dessin, ce n'en est pas moins là une belle et savante composition. Mais le tableau original est surtout remarquable par le coloris, que Titien n'eût pas désavoué.



Tiré du Cabinet de Mr. Denon



ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHES CXXXVII-CXXXIX.

Dessins de PAOLO CALIARI, dit VÉRONÈSE,

NÉ EN 1530, MORT EN 1588

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Paul *Caliari* reçut de ses contemporains le nom de *Véronèse,* parce qu'il était né à Vérone. Comme le Tintoret, dont il fut toujours le rival, il aimait à exercer ses talents dans les *grandes machines.* Qui ne connaît les fameuses *Noces de Cana,* qu'il peignit pour une église de Venise; cet immense tableau, dont on voit tant de copies de toutes dimensions dans cent églises de France et d'Allemagne, et dont nous avons possédé, à Paris, pendant quelques années, l'admirable original? Le palais de Saint-Marc est enrichi de nombre d'autres grands ouvrages de ce peintre, dans lesquels on admire l'imagination féconde de l'artiste, la magnificence et l'élévation du style, la fraîcheur du coloris, l'élégance des figures de femmes, la vérité des draperies, etc.

Quoique sa vie n'ait pas été très-longue, il a excessivement travaillé. Le seul Musée de Paris peut montrer jusqu'à trente tableaux de lui. Mais, nous le répétons, quelque beaux qu'ils soient, ils ne donneront pas de ses talents une assez haute idée; on ne peut bien le juger que dans les vastes compositions, où son génie semblait se complaire : partout ailleurs il se trouvait à l'étroit.

Ses dessins, qu'il finissait toujours avec soin, qu'il traçait ordinairement à la plume et rehaussait au bistre, sont aujourd'hui très-recherchés des amateurs, et honorablement classés dans leurs collections.

EXPLICATION DES PLANCHES

PLANCHE CXXXVII

UN PORTRAIT D'HOMME

Nous regrettons, après l'éloge que nous venons de faire de Paul Véronèse, de ne pouvoir offrir de lui qu'un simple portrait, et, dans les deux planches suivantes, que des dessins qui ne sont presque que des croquis.

Quant au portrait aux deux crayons que l'on voit ici, on ne pourra disconvenir qu'il ne soit d'une grande vigueur et d'une vérité parfaite. C'est bien celui

d'un Vénitien. Quiconque a séjourné à Venise, y reconnaîtra cette physionomie *nationale*, qu'il aura souvent eu occasion d'y remarquer

PLANCHE CXXXVIII

APPARITION DE LA VIERGE ET DE L'ENFANT JÉSUS DANS UNE GLOIRE. — UNE DESCENTE DE CROIX. (DESSINS.

Dans le ciel, au milieu des nuages, la Vierge, tenant l'enfant Jésus debout dans ses bras, apparaît, entourée d'une foule d'anges et de chérubins, qui sans doute entonnent ses louanges, en accompagnant leurs voix de divers instruments. Cette manière, tant soit peu païenne, de peindre les plaisirs du paradis, était fort en usage au temps de Paul Véronèse.

Un groupe nombreux de personnages contemplent, de la terre où ils sont, ce magnifique spectacle; les uns, tels qu'un vieillard et un jeune guerrier, expriment leur ravissement; d'autres, et surtout une jeune femme qui a la main posée sur la poitrine, leur profonde vénération.

Quant à l'espèce de groupe que l'on croit apercevoir au côté gauche du dessin, les traits sont si confus que nous avouons humblement qu'il nous serait impossible, non-seulement d'expliquer, mais de deviner même ce que l'artiste avait l'intention de placer là, ni si cet épisode aurait eu quelque rapport avec le sujet principal

L'autre dessin, dont le sujet est *une descente de croix*, est remarquable par la véritable et juste expression de douleur empreinte sur les traits de tous les personnages qui entourent le corps du Christ, traits qui sont pourtant à peine indiqués dans le croquis, tracé, sans aucun doute, avec une extrême rapidité. C'est probablement le Père Éternel que l'on voit au-dessus de tous les autres, et qui, les bras étendus, vient contempler le corps de son fils qui a expiré au milieu des tourments. Il semble jouir de cet effroyable spectacle. Quelle singulière idée les hommes de ce temps se faisaient de la Divinité!

PLANCHE CXXXIX

UNE VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS. — DEUX AUTRES DESSINS DE DIVERS MAÎTRES

C'est encore une Vierge et son Enfant dans une gloire que nous présente le plus grand des dessins de cette planche. Assise sur les nuages, elle semble, ainsi que son Fils, regarder avec bonté la terre qui la vit naître. Deux petites têtes d'anges paraissent à demi-cachées dans les plis du long manteau qui couvre sa tête et ses épaules.

L'estampe qui est sur la planche, immédiatement au-dessus de celle que nous venons de décrire, représente une femme assise tenant sur ses genoux un enfant.

Son expression est celle d'une vive douleur. Ce n'est point une sainte Vierge, comme on le pourrait croire, mais une femme qui vient d'être témoin du supplice de Jésus. Nous en avons été convaincus en retrouvant ce groupe de femme et d'enfant, absolument tel qu'il est ici, dans une grande estampe qui est dans l'œuvre de *Lucas de Leyde*, et qui représente la scène du crucifiment. C'est là un des détails, un des épisodes nombreux que ce célèbre artiste a introduits dans ce douloureux drame.

Lucas de Leyde, dont nous n'aurons peut-être occasion de parler que dans nos articles sur l'école hollandaise, florissait en même temps qu'Albert Durer, et disputait de gloire avec lui, quoiqu'il fût plus jeune. Il n'était pas moins bon peintre qu'excellent graveur : il a su mettre beaucoup d'accord dans ses ouvrages, et de l'expression, mais pas assez de variété, dans ses têtes. On possède à Vienne la collection entière des estampes qu'il a publiées : le seul catalogue en est très-considérable; et cependant Lucas de Leyde est mort en 1533, âgé seulement de trente-neuf ans.

Le troisième et le plus petit des dessins de notre planche est de Nicolas Poussin. Ce n'est point ici le lieu de nous occuper de ce célèbre artiste.

Ce petit dessin, dont le sujet est l'apparition de la Vierge à des religieux à genoux, rangés en deux files, et qui ont tous des flambeaux à la main, est à la plume et au bistre. Il est très-ferme d'effet; et même dans cette bagatelle on reconnaît le grand maître.





Tiré du Cabinet de Mr Denon







Tiré du Cabinet de Mr. Denon

ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHE CXL.

JÉSUS AU JARDIN DES OLIVIERS.

Dessin de GIROLAMO MUZIANO,

NÉ EN 1528, MORT EN 1590

NOTICE SUR CE PEINTRE

On place assez souvent Jérôme *Muziano* parmi les artistes de l'école romaine, parce que ce fut à Rome qu'il exécuta le plus d'ouvrages, et passa presque toute sa vie. Mais il était né d'une famille noble des États vénitiens (à Acquafredda, terre près de Brescia); et ce fut à Venise qu'il se perfectionna dans son art, par l'étude des ouvrages de Titien.

Il se distingue par l'expression des têtes, le coloris et le fini de ses ouvrages. Il ornait ordinairement ses tableaux de très-beaux fonds de paysages.

Le Musée royal de Paris possède un excellent tableau de lui, l'*Incrédulité de saint Thomas*.

EXPLICATION DE LA PLANCHE

Les dessins de *Muziano*, arrêtés à la plume et lavés au bistre, se font ordinairement remarquer par la correction du trait. C'est de ce genre qu'est celui de notre planche.

On y voit Jésus qui s'est un peu éloigné de ses disciples pour aller sur le mont des Oliviers, méditer sur le supplice qu'il devait subir, et qu'il avait prévu et même annoncé comme très-prochain. Il prie son Père d'éloigner de lui tant de douleurs; mais un ange apparaît qui lui montre le fatal calice qu'il doit se résigner à vider.

Au bas de la montagne, les disciples sont ensevelis dans un profond sommeil, tandis qu'un peu plus loin entrent, par une porte à demi-ruinée, des satellites conduits par Judas, et qui sont envoyés pour arrêter le Christ.

L'artiste a suivi d'aussi près qu'il était possible le texte même des Évangiles (1);

---

(1) *Egressus ibat* (Jesus) *secundùm consuetudinem in montem Olivarum......... Et ipse avulsus ab eis* (discipulis)

et c'est une remarque à faire que les peintres, en ce temps, se permettaient rarement d'altérer, par des détails épisodiques, les sujets pris dans les textes sacrés.

---

quantum jactus est lapidis, et positis genibus orabat, dicens : Pater, si vis, transfer calicem istum a me..... Apparuit autem illi angelus de cœlo, confortans eum. Luc. Evangel. XXII, 14

N'est-ce pas là tout le tableau que nous a présenté *Muziano* dans ce dessin



Muziano del.

Tiré du Cabinet de Mr Denon

ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHES CXLI ET CXLII.

Dessins de BATISTA FRANCO (dit IL SEMOLEI*),*

NÉ EN 1536, MORT EN 1561

NOTICE SUR BATISTA FRANCO.

Ce peintre, qui ne vécut que vingt-cinq ans, appartient à l'école vénitienne par sa naissance, mais à l'école florentine par ses travaux et le genre de son talent. Enthousiaste du grandiose de Michel-Ange, il n'étudia guère que ses ouvrages et l'antique, devint excellent dessinateur, mais moins bon coloriste. Le peu d'ouvrages qu'il a pu exécuter durant sa courte carrière se trouvent à Rome et dans le duché d'Urbin. Partout ailleurs il est à peine connu.

EXPLICATION DES PLANCHES

PLANCHE CXLI.

LE SAINT-ESPRIT DESCENDANT SUR LA VIERGE ET LES APÔTRES. (DESSIN

Le dessin de *Franco* que nous offrons ici est précieux, riche de composition, et de sa plus belle manière.

Il représente le Saint-Esprit qui, sous la forme d'un pigeon, descend sur la tête de la Vierge, assise sur un trône au milieu des apôtres.

Le sujet principal est accompagné de somptueux ornements d'architecture, et l'on voit, des deux côtés, des figures allégoriques : la Justice, la Piété, etc.; elles sont d'un noble et grand caractère.

C'est sans doute là le dessin de quelque grand tableau que l'artiste devait peindre sur quelque mur d'église.

PLANCHE CXLII.

LES FEMMES DE PÉNÉLOPE ADMIRANT L'OUVRAGE DE SES MAINS. (DESSIN.

Faut-il voir ici un sujet pris dans l'histoire si connue de la sage Pénélope? Nous n'oserions l'assurer.

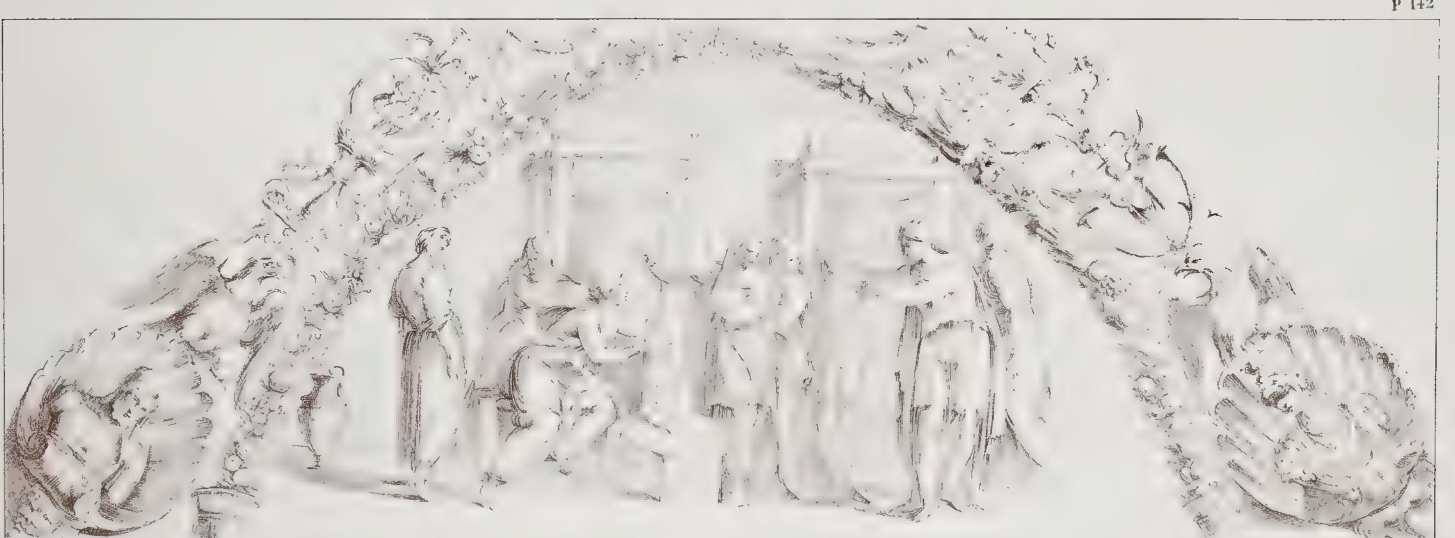
Nous voyons bien, dans le fond du tableau, deux grands métiers à tapisserie;

et sur le devant, des femmes, vêtues à peu près à la grecque, qui déploient des voiles peints qu'elles semblent regarder avec admiration. Mais pour que nous pussions reconnaître dans cette scène le principal trait de la vie de Pénélope, il faudrait que nous la vissions commander de faire disparaître, au moins en partie, les broderies de ces voiles; que ses femmes parussent se préparer à exécuter ses ordres; il faudrait enfin qu'il fît nuit; car c'était la nuit que la prudente reine d'Itaque détruisait l'ouvrage du jour.

Comme il n'y a rien de tout cela dans ce dessin, qui, au reste, est très-beau, nous avouons que l'on peut fort bien n'y voir qu'un *bazar,* où des femmes font déployer devant elles des voiles peints, afin de choisir ceux qui pourraient leur convenir.



Tiré du Cabinet de M.r Lemon



Baptista Franco del.　　Huot f.

Tiré du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHE CXLIII.

UNE DESCENTE DE CROIX

Dessin de PAOLO FARINATO,

NÉ EN 1522, MORT EN 1606

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Paul *Farinato* est peu connu ailleurs que dans Vérone, sa patrie, et dans Plaisance et Venise, où l'on voit de lui de grands et beaux ouvrages. Comme il peignait presque toujours à fresque, il n'est pas étonnant qu'on trouve rarement de ses tableaux dans les galeries et musées.

Mais il jouit, pendant sa longue vie, d'une assez grande célébrité. Sa manière tient de celle de Giorgion et de Titien; et, suivant l'expression de Lanzi, c'est un des derniers *Tizianistes*. Aussi le place-t-il vers la fin de la seconde époque de l'école vénitienne (1).

Ce maître dessinait d'une manière large, d'un grand caractère, mais avec beaucoup d'incorrection. Ses têtes sont belles et coiffées avec goût.

Il est du petit nombre des artistes qui se sont perfectionnés en vieillissant. Les productions de son dernier temps valent mieux que celles de sa jeunesse. Lanzi fait le plus grand éloge d'un grand tableau qu'il peignit à l'âge de soixante-dix-neuf ans, date qu'il eut soin d'inscrire sur le tableau même.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Dans le grand et beau dessin de notre planche on reconnaîtra et les beautés et peut-être les défauts qui distinguaient l'artiste. La tête du Christ, et celles de tous les spectateurs de la descente de croix, sont très-belles et d'un grand caractère.

On demandera peut-être ce que fait là le moine qui est à genoux et qui serre si affectueusement une des jambes du Sauveur? C'est probablement le portrait

---

(1) On sait que Lanzi divise, avec beaucoup de discernement, l'histoire de ses écoles de peinture en diverses *epoques*, à la tête de chacune desquelles il place le maître qui a le plus influé sur le style caractéristique de cette epoque.

du prieur ou de quelque haut dignitaire du couvent qui devait posséder le tableau dont on voit ici le dessin. On sait que les moines qui commandaient des tableaux à des peintres leur prescrivaient presque toujours de placer leurs portraits dans quelque partie de la composition, souvent au milieu de l'action principale. — Où va se nicher l'orgueil, le désir de se survivre à soi-même, d'occuper de soi une postérité lointaine!...





ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHE CXLIV.

LA POUPE D'UNE GALÈRE REMPLIE DE GUERRIERS. — ASSAUT D'UNE VILLE.

Deux croquis par JACOPO PALMA IL GIOVINE (PALME LE JEUNE),

NÉ EN 1544, MORT VERS 1628

—

NOTICE SUR CE PEINTRE

C'est avec *Palma le Jeune* que commence la dégénération de l'école vénitienne; mais il y aurait de l'injustice à l'en rendre responsable. L'école déchut par cette loi fatale de la destinée qui ne permet pas que les choses d'ici-bas, bonnes ou mauvaises, restent long-temps dans une même situation. C'est par cette réflexion que Lanzi débute dans l'histoire de la troisième époque de l'école vénitienne (1). Cette école avait brillé au seizième siècle, au temps des Giorgione, des Titien, des Tintoret, des Paul Véronèse; il fallait qu'au dix-septième siècle, les *maniéristes* parussent et vinssent changer en clinquant, en vil plomb, l'or pur de l'époque à laquelle ils succédaient.

Trois peintres du nom de *Palma* vivaient en même temps à Venise: *Antonio*, très-médiocre artiste, donna le jour et les premières leçons à *Jacopo Palma*, que l'on appela *le Jeune*, pour le distinguer d'un autre *Jacopo*, son oncle, et qui eut le surnom du *Vieux Palma*. Ces deux derniers furent les seuls qui acquirent et méritèrent une véritable considération. On conserve au Musée royal de Paris plusieurs bons tableaux de *Palma* le Vieux, et, entre autres, un prétendu portrait de Bayard à l'instant où il vient d'armer chevalier le roi François I[er]. Quant à *Palma* le Jeune, plus célèbre encore, il débuta fort bien dans son art; il cherchait alors à imiter la manière du Titien; mais dans la suite, accablé d'ouvrage, il prit une manière négligée et expéditive. Ses tableaux ne furent plus que des ébauches; et pourtant dans ses productions, que l'on peut appeler *croquées*, on remarque toujours l'esprit dont il animait ses figures.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Les croquis que l'on voit sur notre planche sont de Palma *le Jeune*. On y reconnaîtra sa manière vive et animée.

(1) *Storia pittorica*, t. III, p. 192

Les sujets qui y sont représentés sont assez insignifiants. Que dire du croquis où l'on voit une partie de galère, et sur le pont, à ce qu'il semble, des guerriers? Sur le devant, dans un vaisseau d'une bien moindre proportion, d'autres guerriers (peut-être des Turcs ou des forbans) se préparent à l'attaque de la grosse galère

Dans l'autre croquis on distingue fort bien des guerriers qui montent à l'assaut, et qui sont observés et encouragés par d'autres combattants postés sur une barque. Il y a beaucoup de mouvement, de vie dans toutes ces figures.



Palma Giovine del.





Du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHE CXLV

VENUS ENDORMIE

Dessin de PIETRO LIBERI,

NÉ EN 1605, MORT EN 1687

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Le nom de *Pietro Liberi* ne se trouve point dans les biographies que consultent ordinairement les amateurs des beaux-arts : *Lanzi* seul lui a consacré quelques lignes (1).

Selon ce juste appréciateur des talents, *Liberi* fut un excellent dessinateur, qui s'était formé à Rome, d'après l'antique et d'après Michel-Ange et Raphaël. Il n'eut point de manière à lui : dans ses tableaux, c'était tantôt celle de Raphaël, tantôt celle du Corrége qu'il cherchait à imiter.

Il aimait à peindre le nu; et il fit tant de Vénus, ou de femmes nues dans toutes sortes de poses, qu'on lui donna le surnom de *libertin*. Dans une de ses compositions, qui du reste est fort belle, il a placé, contre toute convenance, le Père éternel tout nu devant sainte Catherine. Mais aussi pourquoi vouloir que les peintres représentent ce qu'aucun mortel ne peut ni voir, ni même imaginer, le Créateur des mondes?

On a prétendu que *Liberi* ne se complaisait tant dans les nudités, que parce qu'il n'avait jamais pu réussir à bien rendre les plis des draperies. Quoi qu'il en soit, il eut beaucoup de succès par ses productions, tant en Italie qu'en Allemagne, où il s'établit pendant quelque temps, et d'où il revint riche et avec le titre de chevalier, de comte, etc.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Dans le plus grand des dessins de notre planche on voit Vénus couchée sur des nuages, et endormie : près d'elle sommeille aussi l'Amour.

Les trois Graces, qui entourent Vénus, jettent, à pleines mains, des roses sur son beau corps.

Cette composition est gracieuse; et l'on y reconnaît l'habileté de Liberi dans l'art du dessin.

---

(1) *Storia pittorica*, t. III, p. 229

L'autre dessin, où l'on voit, avec quelques figures que nous croyons des portraits, de grotesques caricatures, n'est point de *Liberi*, mais d'un peintre moderne, nommé *Bianconi*. Il n'a été placé là que pour remplir un vide sur la planche, et n'exige aucune explication.





Tiré du Cabinet de M.r Denon

ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHE CXLVI.

UN PAYSAGE

Dessin de MARCO RICCI,

NÉ EN 1679, MORT EN 1729.

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Marco Ricci, neveu et élève du peintre *Sebastiano Ricci*, qui avait beaucoup de réputation à Venise, s'adonna presque exclusivement au genre du paysage. Ils quittèrent tous deux l'Italie, et voyagèrent en France et en Angleterre. Les tableaux, en grand nombre, qu'ils firent à Paris et à Londres, sont estimés; et *Marco* surtout fut regardé comme un excellent paysagiste. Il ne faudrait pas pourtant juger de son mérite d'après les paysages qu'il faisait pour le commerce et à la demande des marchands de tableaux.

Marco Ricci serait le premier paysagiste de l'école vénitienne, s'il n'eût eu pour successeur en ce genre *Canaletto*, dont nous parlerons dans la Notice suivante.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Le tableau à la plume que présente notre planche n'a rien qui le distingue des compositions de ce genre. Un pont sur une rivière où s'abreuve une vache, quelques arbres sur le devant, des fabriques sur un plan plus éloigné, il n'y a rien dans tout cela qui fixe l'attention, excite vivement l'intérêt.

Le goût italien que l'on peut remarquer dans ces constructions doit faire présumer que c'est quelque vue d'Italie que Ricci a voulu retracer ici; peut-être quelque site de *Belluno*, sa patrie.



Marco Ricci del. — Vue du Cabinet de M. Denon. — Letona deline ft

ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHES CXLVII–CL.

Dessins d'ANTONIO CANAL (dit CANALETTO),

NÉ EN 1687, MORT EN 1768

NOTICE SUR CE PEINTRE

Nous voici arrivés aux artistes du dix-huitième siecle, que nous pouvons presque dire nos contemporains, et que Lanzi place dans la quatrième et dernière période de l'école vénitienne. Nous n'aurons plus à remarquer, que bien rarement, dans leurs ouvrages quelques-unes de ces qualités précieuses qui caractérisent les beaux temps de l'école, les temps où florissaient les Titien, les Giorgione, les Tintoret, les Paul Véronèse.

Antoine *Canal* ou *Canaletto*, fils d'un peintre de décorations, exerça d'abord la profession de son père. Il s'en dégoûta bientôt, et partit pour Rome, où il ne s'occupa qu'à peindre les vues des environs et les ruines de la grande cité.

De retour à Venise, il continua à travailler dans le même genre. Il peignit et dessina un nombre incroyable de vues de Venise, de ses canaux, de ses ponts, de ses palais; et, pour y mettre plus d'exactitude, il employait la chambre obscure. Il faisait aussi quelquefois des tableaux de fantaisie, où il mêlait des ruines antiques à des fabriques modernes.

Ses vues de Venise sont encore singulièrement recherchées des étrangers qui visitent cette cité, naguère la reine de l'Adriatique. Le Musée royal de France possède une de ces belles vues, dans laquelle le palais ducal, si pittoresque, se montre dans toute sa splendeur.

C'était quelquefois le peintre *Tiepolo*, dont nous parlerons un peu plus tard, qui peignait les figures dont il ornait ses paysages et ses *vues*.

EXPLICATION DES PLANCHES

PLANCHE CXLVII

VUE D'UNE CAMPAGNE D'ITALIE. (DESSIN.)

Le paysage, à la plume et au lavis, que présente notre planche, est jeté sur le papier avec cette vigueur, cette liberté que Canaletto mettait dans tous ses ouvrages.

Quoique ce dessin ne soit, pour ainsi dire, qu'un croquis, on distingue fort

bien : à la gauche, une grande fabrique, peut-être une église, qui a été bâtie sur les ruines de quelque temple antique; plus loin, et dans le fond, on aperçoit les murs d'une ville; sur le devant, et dans la campagne proprement dite, sont hissés des pavillons, et s'élève une grande machine hydraulique assez semblable à celles dont on se sert dans la plupart des contrées de l'Italie pour l'arrosement des jardins et des champs.

Au-dessus du paysage on a placé un dessin qui représente une pauvre femme tenant son enfant enveloppé dans un grand voile qui est fortement noué par les bouts sur une de ses épaules. D'une main elle soutient la tête de l'enfant et la partie supérieure de son corps; de l'autre, qu'elle tend, elle semble demander l'aumône. L'attitude de ce petit groupe est pittoresque et intéressante.

Ce dessin n'est point de l'auteur du paysage (Canaletto), il est de *Sebastiano Ricci*, oncle du Marco Ricci dont nous avons donné un dessin dans la planche precedente.

On conserve de ce *Sebastiano*, au Musée royal de France, un assez beau tableau, que, pendant son séjour à Paris, il fit pour sa réception à l'Académie de Peinture, en 1718. C'est une allégorie assez compliquée, où la France, servie par les Amours, est entourée de la Vertu guerrière, de Minerve qui foule aux pieds l'Ignorance, etc., etc.

Sebastiano Ricci mourut à Venise, en 1734, cinq ans après son neveu *Marco*, le paysagiste.

Revenons à *Canaletto*

Trois dessins de cet artiste remplissent les trois planches suivantes. Ils sont tous à peu près de même genre, et ne peuvent être le sujet d'aucune observation importante. Aussi nous bornons-nous à les indiquer, sans chercher à les décrire minutieusement, encore moins à les expliquer.

Planche CXLVIII. — Grand dessin à la plume, offrant une vue de plusieurs fabriques pittoresques élevées sur les bords d'une rivière, qui pourrait bien être la *Brenta*. On y voit un assez grand nombre de figures : là ce sont des hommes en repos dans des barques, ou qui poussent avec effort des radeaux; ailleurs, un homme, chargé d'un énorme sac, qui monte, par un escalier rustique, vers une femme qui tient un enfant dans ses bras. — Toute cette scène est bien disposée.

Planche CXLIX. — Dessin à la plume et au lavis, représentant, d'un côté, les ruines d'un temple; de l'autre, celles d'un arc de triomphe. Le milieu du dessin est occupé par un grand pont à demi-ruiné; le fond, par de somptueuses fabriques et par des coteaux arides. Peu d'arbres ornent cette composition.

Planche CL. — Grand dessin, représentant des ruines de divers monuments réunies dans un même lieu. L'objet le plus considérable est un grand arc de triomphe extrêmement chargé de sculptures, et qui n'est guère dégradé que par le haut. Le reste du dessin est occupé par des colonnes isolées à demi-détruites, des arcs de voûtes à demi-écroulées, etc. Au milieu, mais sur un autre plan, s'élève un dôme et un assez grand monument, dans le style dit *gothique*.

On voit bien que c'est là une de ces compositions que Canaletto se plaisait à imaginer d'après les souvenirs qu'il avait conservés de ces ruines de Rome, visitées, étudiées par lui avec tant de soin et de patience.





Canaletti del. — Am. D'Ubi... f.

Tiré du Cabinet de M.r Denon

P. 148



Canaletti del. Morel f.


Canal

ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHES CLI ET CLII.

Dessins de GIO. BATISTA TIEPOLO,

NÉ EN 1693, MORT EN 1770

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Tiepolo est le dernier peintre de l'école vénitienne qui se soit fait une grande réputation en Europe. Algarotti le loua dans ses Lettres sur la Peinture; Bettinelli le chanta dans un poème. Sa célébrité passa de l'Italie en Allemagne, et même en Espagne, où il fut nommé peintre de la cour, et où il mourut, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

Il avait beaucoup étudié Paul Véronèse, mais sans beaucoup de succès. Ce n'est pas qu'il n'eût, comme lui, du goût pour les grandes compositions, et qu'il n'y montrât du génie; mais on lui reproche de la manière et de l'incorrection.

Il n'a guère exécuté que des peintures à fresque.

EXPLICATION DES PLANCHES

PLANCHE CLI

UNE LEÇON D'ANATOMIE. (DESSIN

Voilà certes un beau dessin de *Tiepolo.* On y voit un docteur, en bonnet, indiquer, à des élèves très-attentifs, les organes intérieurs d'un corps étendu sur des tréteaux recouverts d'un drap. L'école où se fait la démonstration anatomique est d'une belle architecture; elle est très-convenablement décorée, d'un côté, par un grand squelette.

L'attention des élèves qui se penchent sur le corps pour mieux observer est rendue avec une grande vérité.

Le dessin est à la plume et au lavis.

PLANCHE CLII.

UNE TROUPE DE POLICHINELLES. (CARICATURES.)

Une troupe de polichinelles gourmands s'empressent d'approcher d'une mar-

mite où cuisent, à l'aide d'un grand feu, des espèces de saucissons : l'un d'eux en prend déja; il a plongé dans la marmite une grande fourchette.

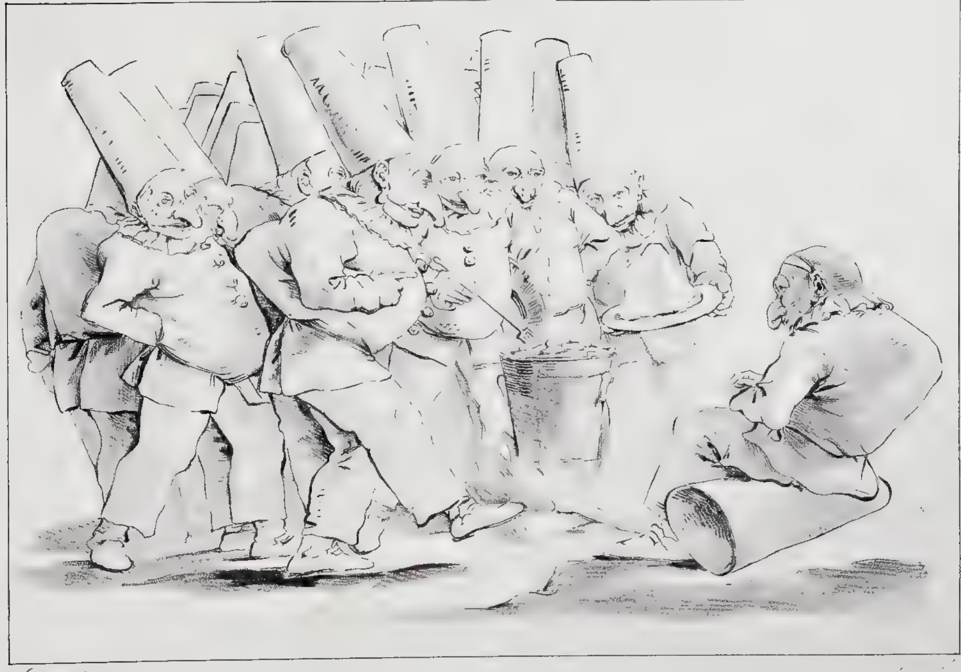
Est-ce une mascarade populaire, dont il avait été témoin, que l'auteur a voulu retracer, ou n'a-t-il voulu que rendre, dans une caricature, les gestes et attitudes grotesques de ce personnage comique, *Polichinelle?*

Nous remarquerons, à ce sujet, qu'il a dessiné ses polichinelles, non tels qu'ils paraissent sur les théâtres d'Italie, mais tels qu'on les voit sur les tréteaux des autres pays, et surtout en France. En Italie, le *Pulcinella* n'a point cette énorme bosse et ce ridicule bonnet en pain de sucre : c'est tout simplement un paysan des contrées méridionales, de la Calabre, par exemple, balourd en apparence, mais rusé, et lançant avec bonhomie de sanglantes épigrammes.

Le petit paysage à la plume, d'un dessinateur allemand nommé *Flamen,* que l'on voit au-dessus du dessin de Tiepolo, n'a été placé là que pour remplir un espace qui serait resté vide. On y voit un hameau composé de pauvres maisonnettes, quelques animaux, entre autres des cochons, et quelques figures de pauvres gens. La perspective est bien observée, et les attitudes des figures justes et vraies.

Vue du Cabinet de M.r Denon





[illegible] del.

Tiré du Cabinet de M. Denon

ÉCOLE VÉNITIENNE.

PLANCHE CLIII.

LE DOGE DE VENISE ÉPOUSANT LA MER

Dessin de FRANCESCO GUARDI,

NÉ EN 1712, MORT EN 1793

NOTICE SUR CE PEINTRE.

Guardi a été, dans ces derniers temps, pour Venise, un autre *Canaletto.* Comme ce dernier, il n'a guère fait que des vues de cette ville; et elles étaient aussi très-recherchées, surtout par les voyageurs qui la visitaient. Il savait y mettre un goût, une vivacité, des effets qui séduisaient l'œil des demi-connaisseurs; mais pour l'exactitude des proportions, il est resté fort au-dessous de Canaletto.

EXPLICATION DE LA PLANCHE.

Nous n'avons à offrir de cet artiste qu'une espèce de grand croquis, par lequel il voulait sans doute conserver le souvenir des principaux effets pittoresques qu'il avait remarqués dans la cérémonie annuelle des *épousailles de la mer* par le doge.

Ce fut, comme on sait, un pape qui, au douzième siècle, par reconnaissance de ce que les Vénitiens avaient battu l'empereur son ennemi, donna libéralement à leurs doges le droit d'établir leur empire sur la mer Adriatique, en l'épousant solennellement le jour de l'Assomption de chaque année. Voici dans quels termes le pape faisait la concession de ce grand privilége : *Ut omnis posteritas intelligat maris possessionem victoriæ jure vestram fuisse.*

Pour exécuter la cérémonie annuelle des épousailles de la mer, on faisait sortir de l'arsenal le fameux *Bucentaure*, énorme vaisseau à trois ponts, tout doré à l'extérieur (1); il était mis en mouvement par cent soixante-huit rameurs placés sur le pont inférieur, et par un grand nombre de barques qui le remorquaient. Le doge, les sénateurs, les principaux dignitaires de la république, se rendaient, sur le *Bucentaure*, jusqu'au *Lido,* qui est à deux milles de Venise, dans un endroit

---

(1) Il avait cent sept pieds de long sur vingt-deux et demi de large.

où commence la pleine mer. C'est là, et du haut de la poupe du grand vaisseau doré, que le doge, en jetant à la mer l'anneau, emblême de l'union qu'il contractait, prononçait ces mémorables paroles : *Desponsamus te, Mare, in signum veri, perpetuique dominii.* On pense bien qu'une telle cérémonie devait attirer un concours immense de spectateurs.

C'est l'effet produit par cette foule immense de galères, de barques, de gondoles sur la mer, que Guardi a voulu représenter, mais d'une manière rapide, et sans doute pour se rappeler les objets qui l'avaient le plus frappé. Lui seul aurait pu donner une explication exacte de son dessin. Le fond est occupé par des édifices ou plutôt par une église : c'est sans doute celle de Saint-Nicolas de Lido, où le doge, après les épousailles, se rendait avec tout son cortége pour entendre la messe.

Dans le cas où l'on nous demanderait si cette singulière cérémonie des épousailles de la mer s'exécute encore, aujourd'hui que Venise a perdu, non-seulement l'empire de la mer, mais toute espèce d'indépendance, nous répondrions, avec un voyageur qui a tout récemment visité cette malheureuse cité : « Venise n'est plus « une capitale, n'a plus de carnaval, plus d'inquisition, plus de doge qui épouse « la mer. C'est un officier étranger qui a pris sa place dans cette cérémonie « annuelle, devenue tout-à-fait burlesque : le *Bucentaure* même n'existe plus; « car les Français le brûlèrent pour en avoir la dorure (1). »

---

(1) Voyage en Italie, par M. Simon, t. Ier



Du Cabinet de M.r Denon




SPECIAL 85-B
OVERSIZE 26593
V.2
GETTY CENTER LIBRARY

